

ARTE:01

Publicación de APEU Artistas Visuales noviembre / 2001



EL MERCADO DEL ARTE

UN FENOMENO VULNERABLE

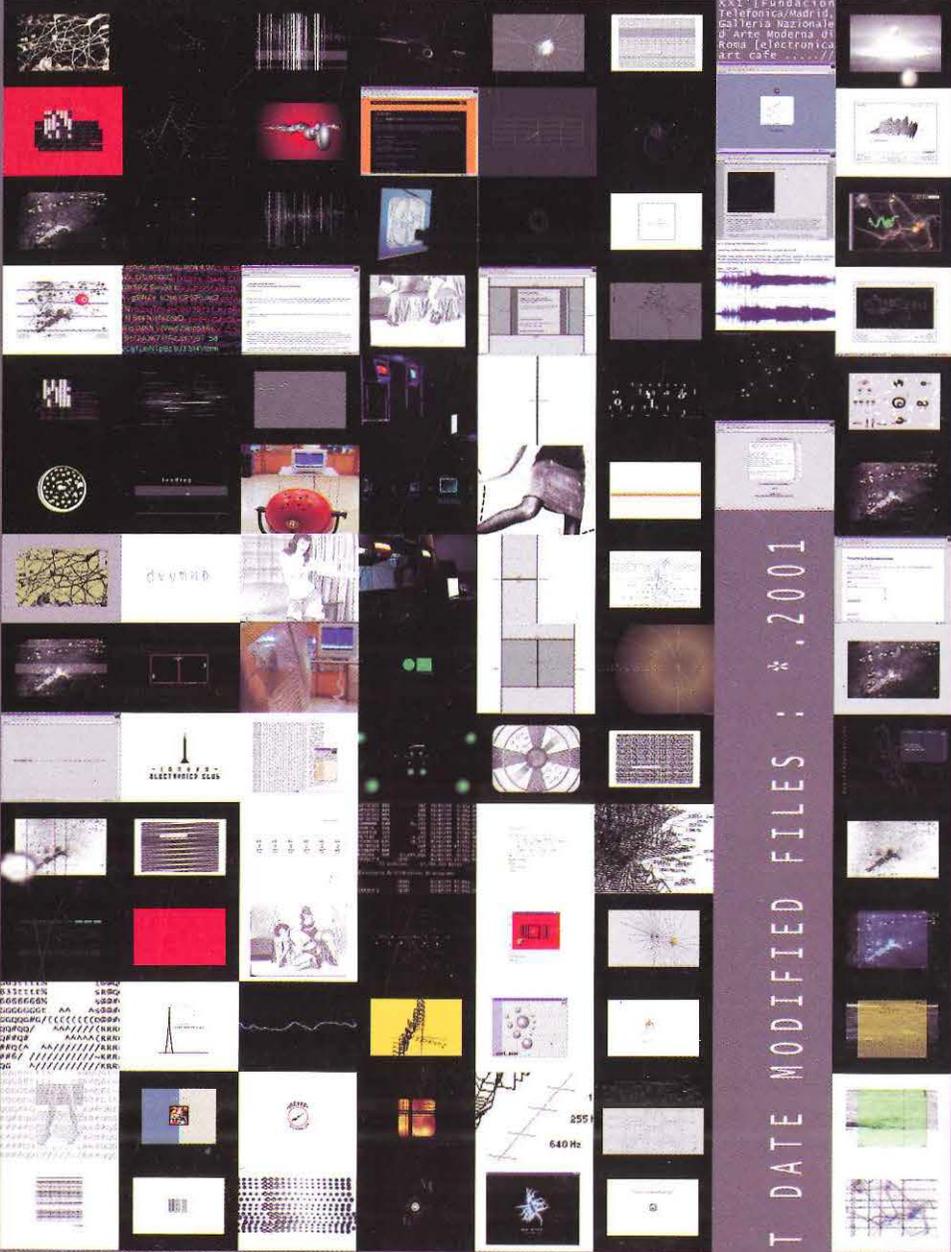




JUAN BURGOS

Nace en Durazno en 1963. Dentro de sus estudios formales se destacan su pasaje por la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1986 y 1988 y sus Diplomas de Modelista Industrial, Diseño de Modas y Modelista en cuero. Expone colectivamente desde 1994, en el II Salón Bienal de Artes Plásticas, en la VI Muestra de Plásticos Jóvenes, en el Premio United Airlines, en el Concurso de Arte Cristiano organizado por la Galería Latina, en *Virgenes y Santas* en el Paseo de la Matriz, en el Cabildo de Montevideo junto a Flanagan y López Lage, en *Sobre Gustos...* (Subte Municipal), en el Premio Paul Cézanne (MAC), en *Como el Uruguay no hay* (Museo Blanes), en *Fame* (Subte Municipal) y en *Fragancias Textiles* (Cabildo de Montevideo), entre otras. Individualmente expone desde 1994 a la fecha en Casa Gandhi, en La Crêperie, en el Museo de Arte Americano de Maldonado, en la Colección Engelman-Ost (*Una temporada en el infierno*) y en *Void*, Nueva York (*Space Toys*). Ha diseñado imágenes para diversas revistas y publicaciones, así como logos y afiches publicitarios. Trabajó en Francia diseñando flyers, postales, tarjetas personales y carpetas para la Compañía DCA-Philippe Decouflé. Ha sido distinguido con menciones en el Premio United Airlines (1995 y 1996) y con una beca de formación en Francia en el Premio Paul Cézanne en 1999.

[artefectos virtuales] <http://www.internet.com.uy/vibri/> <http://no-content.org/> <http://netart.org.uy/> <http://electric-dots.org/> //NOAMA, Rhizome Artbase, Interferencs[Francia], 'Interactiva01'[Mexico], Museo Carrillo Gil[Mexico], 'BicBang'[Peru], 'De Ceros y Unos'[BsAs], Lini_age[Gijón], MAD 2001[Madrid], Zeppelinks[Barcelona], Per l'altra banda[Barcelona], Sienal de Valencia[Valencia], 'Interfaces/Update 2.0'[Uruguay], 'INNOVA'[Uruguay], Mas Alla del Espejo: Iberoamerica Online [ARCO 2001-Madrid & Armory Show-New York], 'Fini salon de arte digital'[Cuba], Filez 2001- 'questwork'[Brasil], Festival Videobrasil 2001[Brasil], Festival Plaza[San Sebastian], coleccion engelmann-ost [Montevideo], '3 Jornadas de artes y medios digitales/arte e interactividad en la red'[Cordoba-Argentina], arte sonoro/netart-produccion sonora de artistas en red/Museo Tamayo[Mexico], doble-vinculo.org, 'El final del eclipse/arte de America Latina en la transición al s



LAST DATE MODIFIED FILES : *.2001

brian_mackern // data-artisan



Lucía Pittaluga

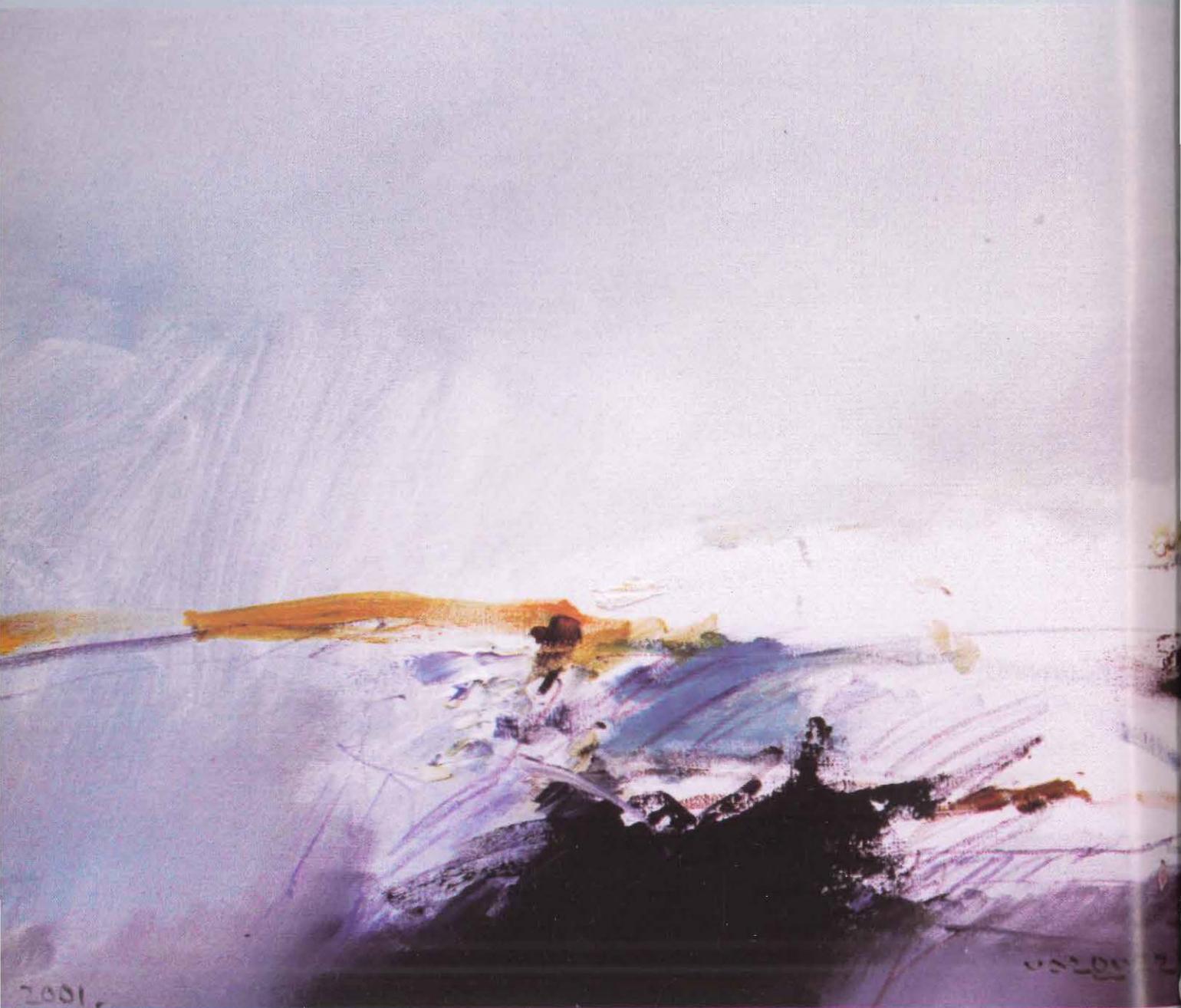
Lupitta@adinet.com.uy / Taller: Calle 20 M69-51, Pinamar / Tel.: (59837) 65553

NORA KIMELMAN



Brito del Pino 1125
11300 Montevideo - Uruguay
Tel.: (598-2) 707 0519 - 712 0324
e-mail: kimel@adinet.com.uy
www.artey.com

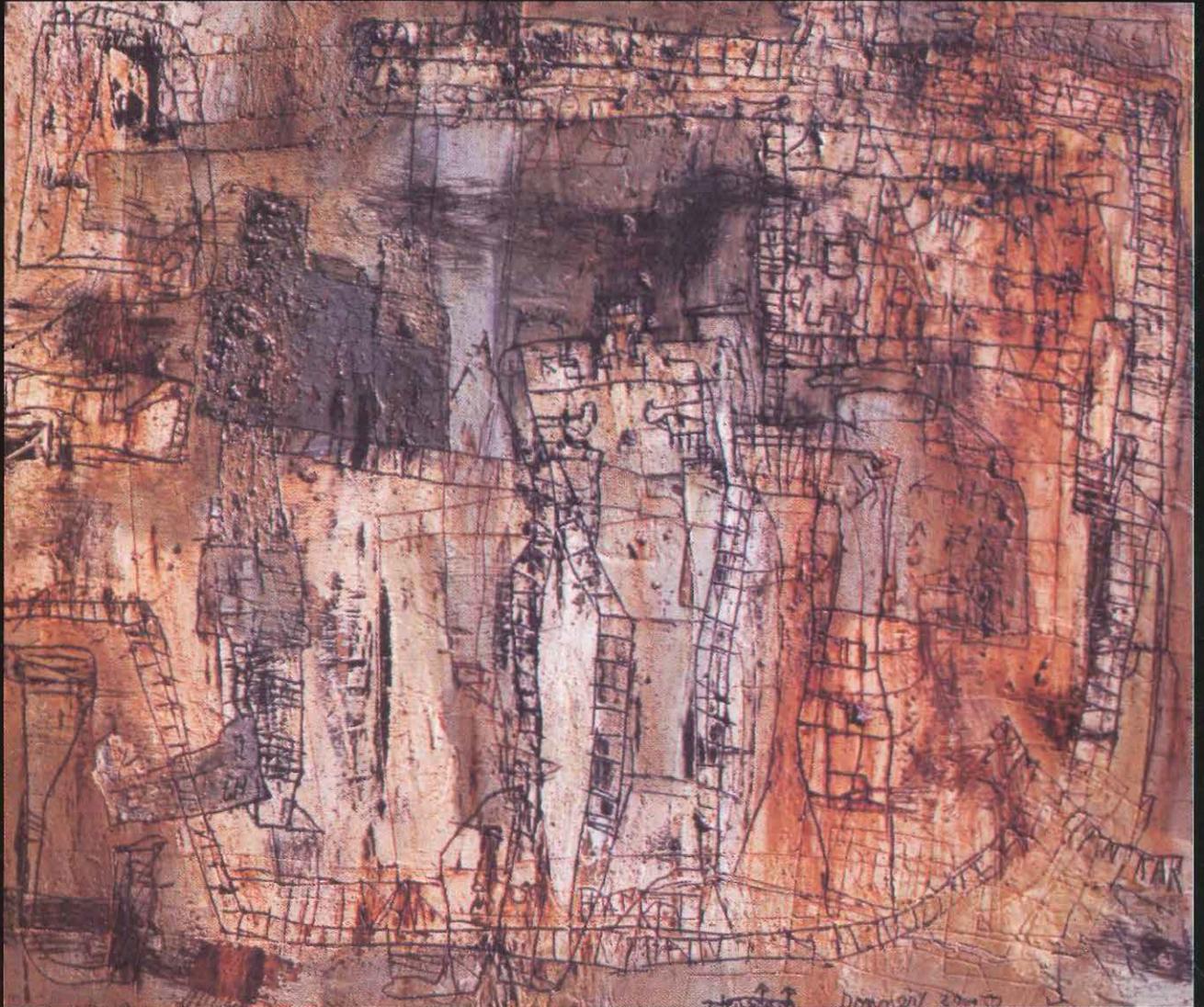
Gustavo Vázquez



Montevideo
Atelier Vázquez
Piedras 273. C.P. 11 000. Tel. 915 72 63
www.vazquez.com.uy
vazquez@montevideo.com.uy

Manantiales - Punta del Este
Ruta 10
Tel. 774912

DIEGO DONNER



Talleres del Mercado

tadelmer@adinet.com.uy

Tels. 628 8859 / 094 448040

índice

COLABORAN EN ESTE NÚMERO 8

EDITORIAL 9

Fernando López Lage

ENTREVISTAS:

OCTAVIO PODESTÁ 10

MARTÍN VERGES 20

OLGA LARNAUDIE 28

PABLO MARKS 36

OSVALDO CIBILS 40

Lezlan Keplost

CLARA OST DE ENGELMAN 56

ANÁLISIS:

¡SEÑALES DE VIDA! ¿SEÑALES DE ARTE? 16

III BIENAL DEL MERCOSUR 17

I ME MY 24

WIN SOME - LOSE SOME 32

Remates en NYC

ALCIDES MARTÍNEZ PORTILLO 43

EL MERCADO DEL ARTE 48

EXISTE LA MOVILIDAD EN LA CADENA ALIMENTICIA 53

"DINERO DEL CAOS" 58

notas/comentarios 61

maravilloso mundo del arte 64

reseña de exposiciones 66

PÁGINA DEL ARTISTA

Juan Burgos

Obra de tapa: "El Mercado del Arte"
Juan Burgos

Dirección General
Fernando López Lage

Dirección Editorial
Teresa Puppo / Juliana Rosales

Dirección de Redacción
Gustavo Tabares

Edición
Teresa Puppo

Relaciones Públicas
Martín Pelenur

Diseño y Armado
Gabriel Balla

Fotografía
Carolina Sobrino

ARTE:01

Colaboradores

Patricia Bentancur, Clío Bugel, Francesco Comerci, Enrique Aguerre, Florencia Flanagan, Silvia Perossio, Brian Mackern, Graciela Taquini (Argentina), Rodrigo Alonso (Argentina), José C. Mariategui (Perú), Dorothee Bauer Willert (Alemania), Fabián Wagnister (Usa), Alejandro Cesarco (Usa), Mauricio Bares (México), Antonio Arango (México), Karina Granieri (Argentina), Tamara Stuby (El Basílisco, Bs. As.).

Comisión Directiva APEU Artistas Visuales

Enrique Broglia	<i>Presidente</i>
Adolfo Sayago	<i>Vicepresidente</i>
Ivonne D' Acosta	<i>Secretaria</i>
Andrés Vivo	<i>Vocal</i>
Gustavo Vázquez	<i>Vocal</i>



Auspician:

Ministerio de Educación y Cultura
Ministerio de Turismo
(Publicación declarada de interés turístico)
Ministerio de Transporte y Obras Públicas
Intendencia Municipal de Montevideo

Realización gráfica, distribución, ventas y suscripciones

EDITORIAL
DobleEmme

Juan Carlos Gómez 1420 Of. 7
Tel.: (5982) 915 44 26
e-mail: mm@netgate.com.uy
Montevideo - Uruguay
D.L. 323.651

Arte:01 no se responsabiliza por las opiniones vertidas en las notas firmadas.

Registro del Ministerio de Educación y Cultura en trámite N° Exp. 01708

MOLINO DE PÉREZ Arq. Veltroni s/n PARQUE BAROFFIO

Tel. 619 8505 E Mail. apeu@adinet.com.uy

ARTE:01 Canelones 1562 CP 11.300 Montevideo Uruguay

Tel. 419 5162 E Mail. facmvd@internet.com.uy

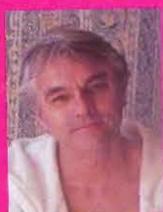
Comisión del Papel. Edición amparada al decreto 218/96.

Agradecemos las imágenes cedidas de la obra de Alcides Martínez Portillo a: Paolo Terzano, Alejandro Alberti, y al hermano de Alcides.

colaboran en este número



Clío E. Bugel (1971) es licenciada en filosofía y crítica de arte desde 1998. También ha realizado algunas curadurías. Hizo cursos de fotografía, video y escultura, y participó en varias exposiciones colectivas entre 1992 y 1996, año de su primera y única exposición individual ("7 Instalaciones en Busca del Aleph"). En 1997 fue preseleccionada junto con otros 4 artistas de todo el mundo para realizar un proyecto en Francia en el marco de las becas UNESCO-Ashberg. Ese mismo año trabajó en el Museo Blancas (por un convenio entre la Universidad y la IMM), pero el resultado de la investigación realizada permanece inédito. En cambio sí se publicó un artículo suyo en el libro "El Arte ha muerto. ¡Viva el Arte!", compilado por Fernando Martínez Agustoni. Es colaboradora habitual del semanario Brecha.



Joan van den Berghe es Licenciado en "Ciencias Antiguas y Historia del Arte" de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Catedrático "Arte y Estética", Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT, Uruguay. Miembro de AUCA.



Carlos Casacuberta 1964- Músico, integró entre 1994 y 1999 "Peyote Asesino". Participó como productor en los discos de Jorge Drexler "Frontera" (1999) y "Sea" (2001). Musicalizó junto a Juan Campodónico la instalación de Rubén Ortiz Torres «La Zamba del Chevy II» en el Getty Center, Los Angeles, 2000. Master egresado de la London School of Economics, es docente e investigador del Departamento de Economía de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.



Alejandro Cesarco nació en Montevideo en 1975. Ha exhibido entre otros lugares en el Museo Nacional de Artes Visuales, la Colección Engelman-Ost, El Centro Cultural de España, el Bronx Museum of the Arts (NYC), y en Leslie Tonkonow Artworks+Projects (NYC). Fue curador de las muestras "Felix Gonzalez-Torres" y "I ME MY", ambas en Montevideo. Es egresado de la New York University (MA) y de la UCUDAL (BA). Actualmente reside en Nueva York.

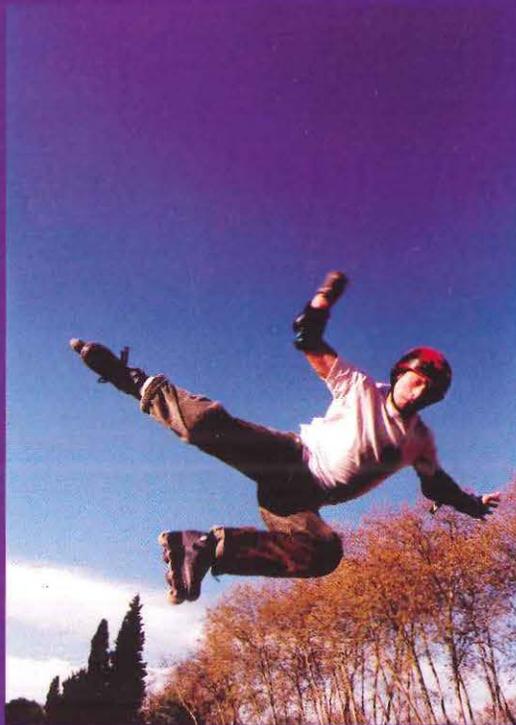


Nacida en Poughkeepsie, NY, en 1963, Tamara Stuby es artista plástica y escritora. Vive y trabaja en Buenos Aires.

editorial

UN FENÓMENO VULNERABLE

El fenómeno de la globalización en todos sus aspectos no existiría sin la alteridad: la fragmentación, las diferencias, ya sean religiosas, étnicas, sexuales, políticas, etc. Los artistas y curadores han trabajado a lo largo de estas últimas décadas en referencia a estos temas y el arte seguirá siendo una de las necesidades básicas del hombre de este siglo. A partir de los desajustes que se están dando en la economía mundial, habrá cambios en múltiples aspectos del campo del arte que iremos analizando junto a nuestros colaboradores.



Para este número el tema elegido fue el mercado del arte y la realidad del mercado en Uruguay. Galeristas con tradición en nuestro país, galerías nuevas con perfiles experimentales, artistas con larga y reconocida trayectoria, artistas jóvenes que despegan de manera particular. Se analizan algunos vínculos con otros mercados y elementos que nos diferencian. Las estrategias en nuestro medio están relacionadas más a la demanda del público que a propuestas que perfilen una línea de trabajo. En nuestro país las galerías tienen como mínimo la representación de veinte artistas y nuestro galerista entrevistado un máximo de ochenta, lo que marca una diferencia con la forma de trabajar de las galerías de renombre internacional. Por otro lado, están apareciendo lugares como subsuelos, talleres que se transforman en galerías, galerías dirigidas por artistas, y otros escenarios con una estrategia clara sobre qué mostrar y representar, pero aún son reductos de especializados, no conocidos por el público en general.

El mercado del arte no sólo es comprar y vender arte, es un fenómeno mucho más complejo. Los agentes inmersos en este tema son cada vez más: artistas, representantes, curadores, galerías, coleccionistas, museos, críticos, bibliografías, bienales, concursos locales e internacionales, productores ejecutivos y artísticos, el estado que según su política cultural invierte o no en la producción cultural.

Un país que proyecta una imagen cultural importante como lo podría hacer éste (la cantidad de extranjeros que se asombran por la calidad y cantidad de nuestra producción es cada vez mayor) es un país con capacidad de producir también otras áreas para su desarrollo. Uruguay no tiene legislación para fundaciones, ni reglamentaciones para la devolución de impuestos a las empresas que inviertan en cultura; lo único palpable para éstas es la "imagen de apoyo a la cultura", lo que estructura una relación paternalista innecesaria con los auspiciantes y traba la inversión de empresas privadas en proyectos culturales.

ARTE:01 presenta algunos aspectos de la situación, sin intención de explicar el fenómeno. Un comienzo para comprender que pasa con nuestro arte. Hay muchas cosas que necesitamos enmendar y crear, para que el sistema del campo del arte y sus engranajes despeguen finalmente. Tenemos que empezar por algunas que ya están en camino: libre tránsito de obras con el exterior, derechos de autor, registro en AGADU de obras de arte, insistir con la presencia de veedores artistas nombrados por APEU en la integración de jurados de certámenes de arte, entre otras medidas que nos ayudarán a sintonizar entre nuestros agentes del mercado y los del exterior.

Fernando López Lage.

AGRADECIMIENTOS: Daniela Bouret, Enrique Aguerre, Alejandro Cesarco, Natacha Katz, Paola Caimi, Gonzalo Sánchez, Riki Musso, Sebastián Sáez, Graciela Taquini, Mariane Goodman.

Entrevista con

OCTAVIO PODESTÁ



“Desde muy chico siempre estaba en el fondo haciendo de todo. Ranchos y puentes, siempre de desechos de materiales que me daban los vecinos. Hasta el día de hoy, viene un amigo y me deja un baño que se deshizo; la otra vez llamó alguien que me dijo:

“Te dejé un gato en la puerta”. (Y yo no quería tener gato o perro...)

Salgo a la puerta y veo un gato hidráulico descuajeringado.

Es el material el que me va dictando hasta dónde lo puedo llevar.”

Octavio Podestá nos recibe en su taller en el barrio de la Blanqueada: un espacio en doble altura, iluminación cenital, abigarrado de objetos, herramientas, esculturas terminadas y en proceso.



¿Cómo se vincula el objeto encontrado que va siendo manipulado hasta el límite de sus posibilidades y la pieza perfecta, de fundición, que es repetible?

Nunca utilizo objetos encontrados que tengan mucha personalidad. Si utilizo una varilla, un círculo, o un hierro que tiene óxido es porque me gustan, me llaman la atención pero nunca con una forma ya determinada. Hay que tener cuidado que la pieza no te condicione. Ella te va llevando hacia lo que quiere, no es que le tenga pavor a la forma terminada, pero...

El año pasado ganaste el Premio Fraternidad de la B'Nai Brith y fuiste de viaje por Europa en usufructo de la beca...

El año pasado fui de viaje por Israel y un poco por Italia, la experiencia fue extraordinaria, no había ido antes, la beca fue una sorpresa, no me lo esperaba, cada diez años me sale algo. Esperemos que la próxima venga antes, porque en diez años no sé si voy a estar.

¿Pensás que hay falta de apoyo institucional en el campo del arte uruguayo?

No todo tiene que venir de lo oficial. Si pensamos en lo privado, Punta del Este se hizo desde privado y nunca se hizo nada para que hubiera arte. El estado como rector del trabajo y de la salud, tendría que tener el deber de cuidar estos aspectos y el estado siempre fue descuidado y estamos sufriendo porque... ¿Cuántos artistas han pasado por Uruguay y no pudieron vivir de su arte, al igual que un dentista o un zapatero?

Hubo organizaciones que enseñaron a los artesanos a administrarse y a integrarse al mercado. El artista sabe crear pero no sabe entrar en el mercado. Para eso pensamos que está el galerista, pero eso no basta. El arte tiene que saber incorporarse a otros mercados, por ejemplo, a la arquitectura que en mi caso es fundamental.



¿Que pensás de la ley que destinaba un porcentaje del costo de la inversión de cada edificio a comprar arte e incorporarlo?

Lo estamos peleando desde que yo era chico. Enrique Broglia trabajó con un plan parecido en Francia, allí es el uno por ciento del costo total; en Brasil en este momento algo así se hace con las construcciones particulares. Aquí deberían ser agentes como el Banco Hipotecario del Uruguay quienes tendrían que destinar un porcentaje para el arte. Ese embellecer es también para la ciudad y para la comunidad. No es por el ego de cada artista, queremos estar inmersos en la sociedad. Y estamos a un costado.

En tu caso en particular esa relación con lo urbano es directa o natural...

Ahora hice unas maquetas para las Torres Náuticas. Estudié el lugar, están forrando el edificio con mármol y voy a utilizar el mármol excedente para hacer una obra en el frente del edificio.

Supe que en una obra estaban haciendo unos grandes muros de contención y le comenté al arquitecto que era amigo mío, que si pensamos un poco y le ponemos cuatro tablas hacemos un mural. No tiene que ver con los costos sino en ver las cosas en el momento adecuado.

¿Trabajás solo o en equipo?

Me gusta trabajar en equipo, pero a veces necesito trabajar solo.

Cuando trabajás solo tenés el control total, en equipo todo se decide diferente...

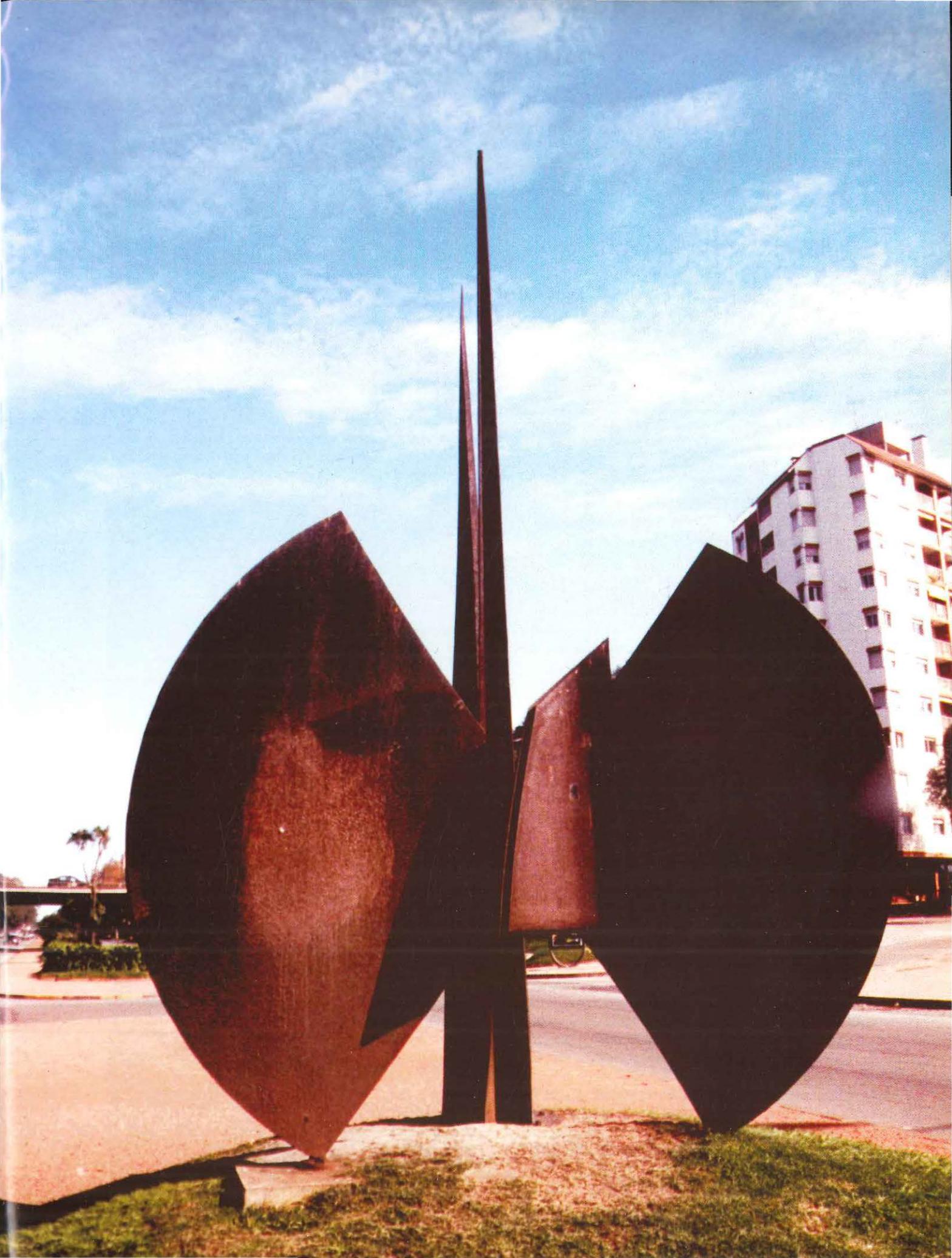
Cuando trabajo en equipo todo el mundo aprende de todo el mundo, cuando trabajé con arquitectos aprendí mucho de ellos y ellos de mí.

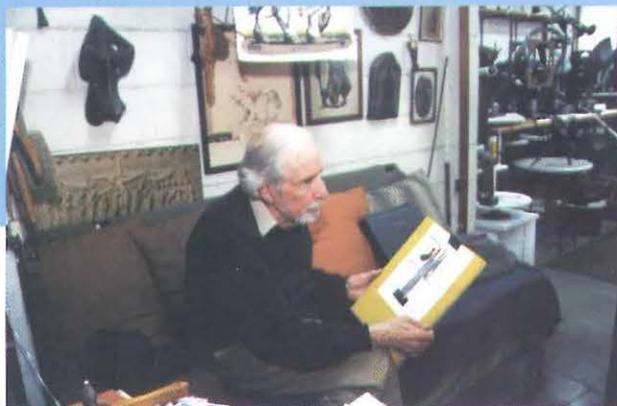
El tema de la docencia para vos es fundamental.

Sí... Fue.

Digo... para trabajar en equipo...

Sí. A mí me gustó enseñar y lo hice un tiempo. Sobre todo durante la dictadura cuando cerró la Escuela Nacional de Bellas Artes. Pero no me gusta dar clases solo, es como que lo estás marcando demasiado al tipo, es mejor en equipo. Cuando cerró la Escuela de Bellas Artes abrí mi propio taller para enseñar, pero cuando la Escuela reabrió, me puse de nuevo a dar clases allí.





LOS CINCO AÑOS DEL PROYECTO Y LOS DIEZ AÑOS DEL VIAJE

Pasamos a su estudio: un pequeño escritorio, sillones y una biblioteca llena de libros y biblioratos con sus proyectos. Podestá nos muestra fotos, hojeando en sus carpetas, de los proyectos que actualmente están en proceso.

Ahora estoy haciendo un proyecto que parece que se va a hacer después de 5 años. (*Abre carpetas, se distrae mostrando las fotos.*) Este es un proyecto para el Complejo Bulevar, estamos trabajándolo con uno de mis hijos, vamos a pintar las escaleras y los tanques de agua de los edificios.

En Guichón, hace 5 años presentamos un proyecto para hacer una escultura. Tiene 7 m de alto. Aunque en este paisaje, en el campo, 7 m no es nada.

Esto casi está OK. Es en la Ciudad Vieja: en Rincón y Treinta y Tres. Son tres obras, una de Broglia, una mía que tiene 2,50 m de alto y el pedestal 1,20 m y un trabajo de un pintor alumno de Torres. Falta que acepten el presupuesto... Es una iniciativa privada, después la donan a la Intendencia Municipal de Montevideo.

En el acceso al Puente de Fray Bentos tengo otro proyecto, en realidad dos: una de las propuestas es hacer una gran escultura de hierro con vigas de ferrocarril. (Las vigas tienen 14 m, porque pasando esta medida no hay camión que las pueda llevar.) La otra es pintar un gran tanque de agua, que es muy lindo como construcción.

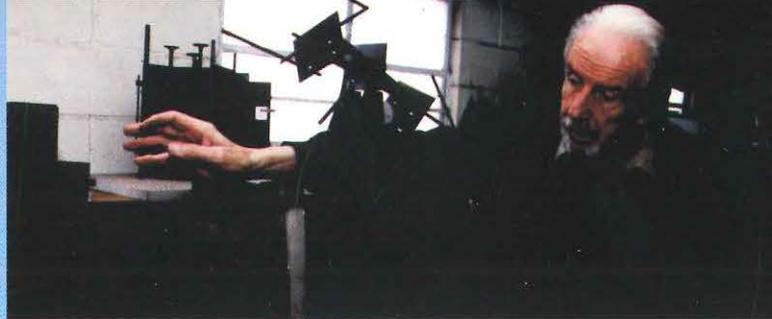
Este es un proyecto programado con el Arq. Gabriel Peluffo (Director del Museo J.M. Blanes), es para las caballerizas del Museo Blanes, va sobre el césped y la chatarra ya la tenemos hace varios años.

Esto era para la plaza 1ª de Mayo, (*muestra una maqueta de una gran escultura con vigas de hierro inclinadas*), e iba en el mismo lugar donde ahora están los postes que puso el arquitecto que ganó el concurso. (*Arq. Franco Comerci*)

Tal vez el lugar estaba pidiendo postes torcidos... (risas)
Sí, sí, una casualidad.

¿Cómo hacés para viajar con tanto proyecto en marcha?
Soy el pibe proyecto. (risas)





LA PEQUEÑA ESCALA

Hacemos un recorrido por la habitación donde están las obras de menor escala: estanterías, vitrinas en las que guarda obras y maquetas realizadas con diferentes técnicas y en diferentes épocas.

Una parecida a ésta (señala una obra de hierro con varillas salientes) tiene Walter Tournier. Un día la bajaba de un estante y se le cayó en la cabeza. Creo que se le quedó clavada como un ancla. (risas)

Todo lo que es hierro es pieza única, las piezas de fundición son repetibles. Las piezas que tienen en su origen una maqueta se les pueden cambiar la escala matemáticamente, pero es difícil, porque a veces puede cambiar todo el sentido de la pieza.

¿Por qué las obras grandes son abstractas y las más pequeñas figurativas?

No es una línea ascendente, no es una cuestión directa.

Está bueno esto... (Un abejorro de hierro de apariencia amenazante).

Tu conoces a Arotxa, el dibujante? Él tiene uno de estos pero mucho más grande, el triple, y lo puso en la mesa ratona en el living. (risas muchas)

El animal le defiende el territorio.

Sí.

Aquella es móvil...

Si, hay muchas obras compuestas con partes móviles, a mí siempre me interesó el movimiento. Cuando descubrimos a Calder, éramos estudiantes: era un pecado hacer una forma con un agujero. Y después descubrimos también a Henry Moore. No teníamos prejuicios, era diferente a lo que nos habían enseñado: que era un pecado hacer un hueco. Después te das cuenta que hay otros que lo hacen y queda perfecto. (risas)

Un amigo me dijo: cuando odies una pieza y no sepas que hacer, girála boca abajo y por lo menos vas a saber porque la odiás.

Bueno... Pareja (y también Kandinski) decía que dando vuelta la pieza encontrabas algo, la armonía que faltaba...

La escultura no tiene que ser algo que uno ve. Puede ser un lugar de estar para disfrutar o un juego de niños. Puede transformar un lugar sombrío en un lugar acogedor. No estoy acostumbrado a trabajar sobre la hora, esto es muy personal pero cuando vas a una exposición de pintura y el pintor te dice: "Estuve trabajando hasta ayer"... (Pone cara de desconfianza.) Enseguida sabés que los diez cuadros que tiene son iguales porque trabajó para ese momento.

¿Fuiste a ver el Salón Nacional?

Medio rápido, pero después de 17 años ves todo lindo. Ojalá que cuando vaya por segunda vez sea lo mismo. Lo vi fresco y los participantes eran casi todos jóvenes, se presentó mucha gente...

Eran 20.000 dólares de premio...

Lo vi desde arriba, era como cuando el Ciudadano Kane miraba el caos desde arriba. Había cosas buenas, no sé si tenían premio...

¿Por qué te parece que se presentan pocos escultores a los salones?

Los escultores son menos. El promedio es de cien que pintan a diez que esculpen. Pero ahora eso se está yendo al diablo porque hay muchos escultores que pintan y al revés también. Pintar, podés hacerlo en el baño, pero para soldar o hacer un corte tenés que tener espacio y mucha herramienta. Pero igual todo cuesta. Hice de jurado para el concurso de la estatua de Bengochea, la presentación fue increíble: cada participante debe de haber gastado 1.500 dólares o más. Hicimos una moción para que se le pagaran los gastos a quienes se presentaban, que es lo que se hacía antes en algunos concursos...

¿Tenés representantes en el exterior?

No, cuando envió obras afuera del Uruguay es a través de la galería.

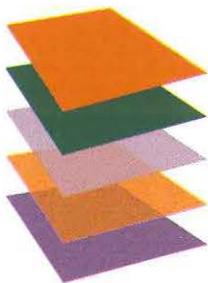
Aparte yo nunca me engañé y a mi señora tampoco (risas) y a mis suegros tampoco. Ellos me ayudaron mucho. Esto se hace con mucho sacrificio.

En serio, mi esposa cosía, y yo daba clases en la Universidad. Sacaba 250 pesos.

Es una realidad: de repente hay cuatro o cinco que pueden vivir del arte en este país... También están los que emigran y no es tan fácil para ellos. Si acá hay tres mil artistas, allá hay cuarenta mil. Pero soy conciente de mi elección, y soy muy feliz porque siempre hice lo que quise. **ARTE:01**

¡Señales de vida! ¿Señales de Arte?

Documenta 11



Análisis

Joan van den Berghe

La Documenta en su última versión está en camino, y esta vez literalmente. El curador Okwui Enwezor ideó un conjunto de plataformas que nos llevarán gradualmente desde Viena (*Plattform I* Marzo 2001), vía New Delhi, St. Lucia, Berlín y Lagos hacia la “ciudad natal” del más prestigioso evento cultural internacional en junio del año 2002.

Según lo anunciado en www.documenta.de, “Cada una de estas Plataformas temáticas representará un segmento del proceso comunicativo público, dentro del cual Okwui Enwezor y sus co-curadores prepararán Documenta 11”. En otra parte del mismo sitio web señala la plataforma 5, la última y la que se llevará a cabo entre el 8 de junio y el 15 de setiembre en la ciudad de Kassel, simplemente como “exposición Documenta 11”.

¿Debemos interpretar esto como la negación de la “manifestation culturelle” de “las prácticas artísticas contemporáneas” como lo formuló Catherine David en 1997?

Al parecer, la diferencia entre ambas *Documentas* va un poco más lejos que una mayúscula al principio y un número arábigo al final. Si podemos tomar estos enunciados oficiales al pie de la letra, la Documenta 11, en concepto y en forma todavía se desarrollará en Kassel. Lo que sí fue separado de su lugar de origen, es el debate, los ejes temáticos de discusiones pertenecientes al preámbulo, de lo necesariamente previo al formato definitivo de la “exposición”.

¿Más allá de la diferencia entre una curaduría y otra, no se tratará más bien de un giro más profundo en donde el

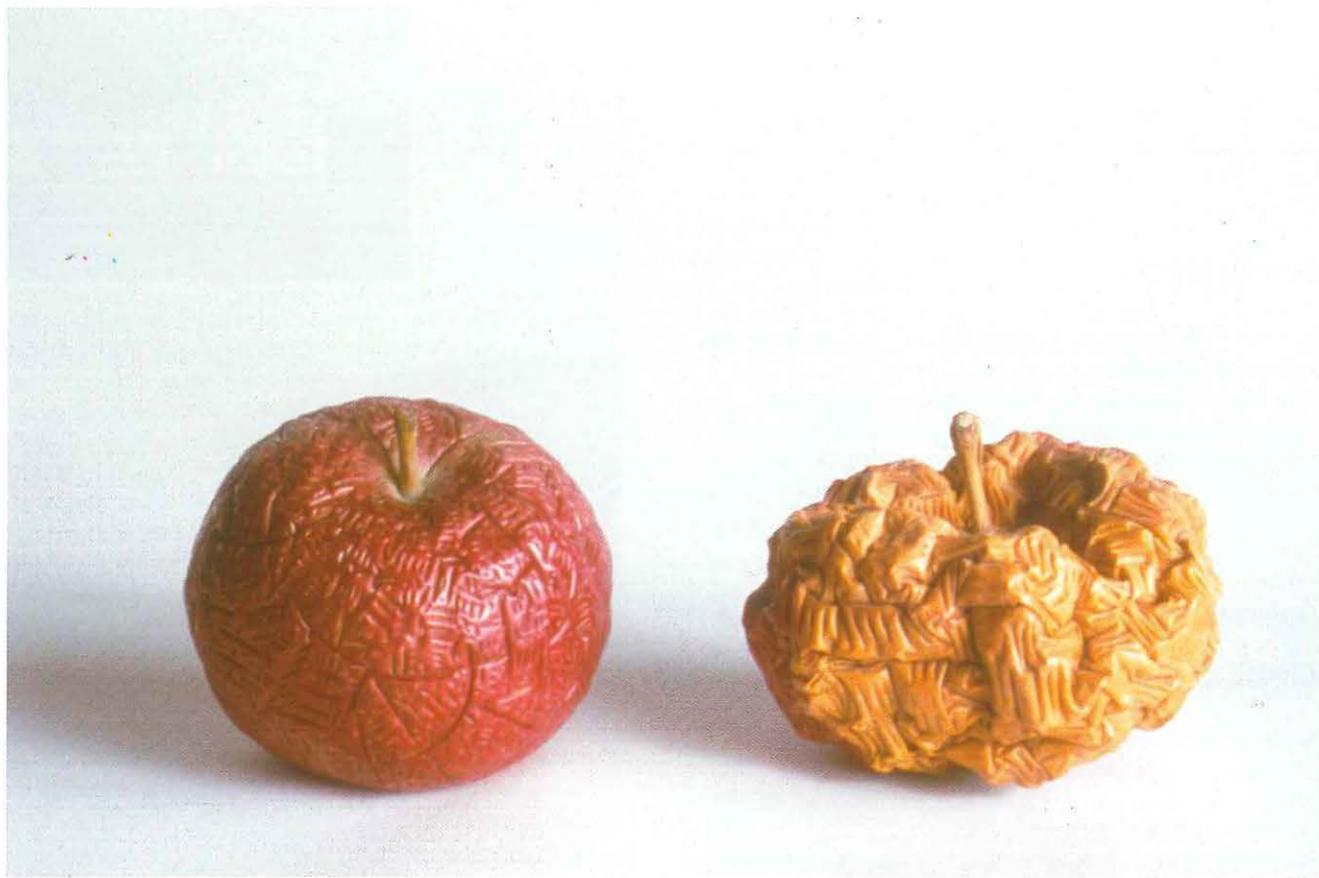
concepto mismo del arte está en juego? Las plataformas se hacen previas y fuera del acontecimiento en Kassel mismo, separan la reflexión de ella y la llevan en forma de diálogos y conferencias al escenario público –concebidos como acontecimientos “interactivos” autónomos–.

Es difícil dejar de lado la sensación de que se trata de una respuesta al estilo “aprender de sus errores”, dando razón a una prensa casi unánimemente hostil a la propuesta de la “chefin” Catherine David, comportándose como niños malcriados no acostumbrados a la postura indómita frente a sus sutiles chantajes de poder.

Durante la preparación de documenta X, este mismo diálogo / discusión fue rigurosamente desarrollado “entre muros”, publicado en forma de *compte rendu* de un proceso en curso y luego sistemáticamente aplicado durante los 100 días de Kassel en la cual la reflexión sobre las manifestaciones artísticas y su papel en las sociedades contemporáneas eran esenciales. Era muy claro que “DX” no iba a repetir una vez más el mero consumo de la obra de arte visto como plataforma para el auspicio corporativo, ni hacer concesiones entre el público y las obras, ni jugar a favor de los mecanismos o expectativas del mercado del arte. Para el autor el sistema de las plataformas esconde una clara orientación de lo que realmente debe pasar durante los 100 días en Kassel y por ende una definición del arte mismo: Convertir la “fuente vital de las representaciones imaginarias y simbólicas” en un *media-hype Art show* de exquisita degustación al estilo de *Documenta 9*.

III Bienal del Mercosur

P O A B R A S I L



Marco Maggi, (Uruguay), instalación y objetos.

Se está realizando en Porto Alegre la tercer Bienal del Mercosur. Una megamuestra que reúne 12.000 metros cuadrados de seis espacios de la ciudad, 129 artistas de siete países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay y Perú como país invitado. La anterior edición de la Bienal fue visitada por 300.000 personas, y para esta se esperan 500.000 visitantes. **ARTE: 01** cubrió el evento y tuvo la oportunidad de acercarse a curadores, artistas y a la organización. La bienal del Mercosur se puede visitar de martes a domingo de 10 a 21 hs. con entrada libre.

La Bienal del Mercosur, realizada con recursos económicos sin muchos antecedentes en esta región intenta constituirse en una referencia internacional en el mercado del arte. La inclusión de forma protagónica de formas artísticas hasta ahora presentes sólo de manera tangencial en muestras latinoamericanas, como performances, Land Art, intervenciones urbanas y, con menos novedad, instalaciones y medios digitales hacen interesante esta muestra que de a poco se consolida. La elección de locaciones no tradicionales, "no lugares" del espacio urbano, que adquieren nuevas connotaciones durante el evento y la ejecución de prácticas artísticas puntuales en el tiempo, que invaden y conquistan edificios ruinosos, como el Hospital Psiquiátrico, transforman la lectura y la participación del público. Los locales habituales para la exhibición de obras se desacralizan al compartir su protagonismo con los ya nombrados, allí las muestras retrospectivas de indiscutidos nombres como Edvard Munch y Diego Rivera, o leyendas vanguardistas locales como Rafael Franca, se alternan con artistas contemporáneos seleccionados.

El envío uruguayo

El envío uruguayo en su conjunto fue muy bien recibido por la crítica y el público.

Este año fue integrado por: Alejandro Sequeira (video instalación), Ana Salcovsky (instalación), Cecilia Mattos (objetos), Enrique Aguerre (video instalación), Alvarez Cozzi-Peregrino (video instalación), Ignacio Iturria (instalación), Magela Ferrero (instalación con fotografía), Marco Maggi (instalación y objetos), Martín Sastre (videos), Pablo Damiani (objetos), Patricia Flain (instalación).

Ciudad de los Containers

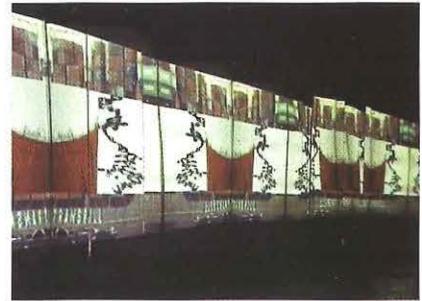
Sobre el río Guaíba se montó la llamada *Ciudad de los Containers*, mega estructura desmontable con varios niveles. Mas de cuarenta artistas mostraban allí su obra, contando cada uno con un container.

Alejandro Sequeira realiza una video instalación: Mickey Mouse observa una escena de guerra de una película, en un video manipulado que adquiere particulares connotaciones en este momento. Fernando Alvarez Cozzi cubrió con espejos los muros interiores laterales del recinto lo que daba espectacularidad a la instalación elaborada desde la serie "Paisajes Urbanos", con textos y música de Carlos Peregrino. Martín Sastre presentó "Masturbated Virgin: Coming Soon" y "The Game" dividiendo el espacio en dos zonas autónomas. La impecable resolución técnica de su obra y su hilarante resultado, hacen posible lecturas sobre los medios de comunicación, la fama, el centro y la periferia. Enrique Aguerre presenta una video instalación: una versión remixada de "RR como Río", creando una atmósfera limpia y casi minimalista, donde el blanco de los muros y el piso negro crean vibraciones espaciales.

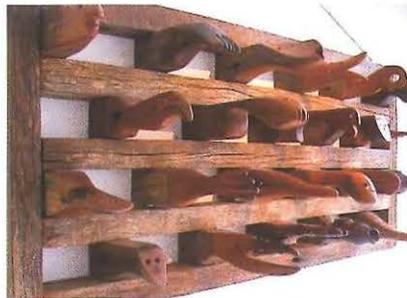
Cecilia Mattos con una serie de objetos que continúan con su reflexión sobre lo femenino y Pablo Damiani con objetos



José Resende, (Brasil), intervención paisajística.



Alvarez Cozzi - Peregrino, (Uruguay), video instalación.



Pablo Damiani, (Uruguay), objetos.



"Ciudad de Containers"



José Cirilo, (Brasil), intervención paisajística.

escultóricos tallados en madera con su particular manufactura, utilizan los containers como recintos de exhibición, mientras Patricia Flain realiza una instalación "site specific" con un sillón intervenido. Magela Ferrero presenta una variación de la obra presentada en Identidad y Banalidad (muestra realizada en Montevideo), una fotografía de un baño público donde los espejos están intervenidos con sobrecitos de azúcar que colecciona. Ana Salcovsky recurre a su iconografía y presenta una res metaforizando sobre lo identitario del Uruguay.

En las inmediaciones de los contenedores se realizaron intervenciones paisajísticas como las de José Resende con una estructura lineal traslúcida flotante que alteraba sutilmente la percepción de los colores del río; José Cirilo con una serie de pilas de paja cuyo orden y linealidad creaban un recorrido, Rogerio Pessoa con una intervención en la orilla del río con objetos que asemejan elementos vegetales.

Usina del Gasómetro

En la Usina del Gasómetro se presentaron Tal R, pintor de origen israelí que reside en Copenhague, Dinamarca, con una serie de pinturas y los artistas chinos curados por Chang tsong-zung. Hubo dificultades en el montaje de este envío, debido a problemas aduaneros. De las obras en exhibición el día de la muestra se destaca "Silk Road", de Gu Wenda, una serie de recintos verticales ortogonales con objetos en su interior. Los paneles están escritos con frases en diferentes alfabetos realizadas con cabello. También Li Dahong, con variaciones sobre las imágenes icónicas de la propaganda comunista china.

El espacio Santander

El espacio Santander, lugar más tradicional para realizar muestras, es un espectacular edificio

con un gran espacio central con iluminación cenital. Allí se mostró la obra de Marco Maggi e Ignacio Iturria. En este espacio se encontraban también artistas como Alex Fleming, con fotografías manipuladas donde el cuerpo humano era el soporte de una posible cartografía. Dolores Cáceres realizó una intervención en la escalera del museo haciendo una cronología de la reciente historia negra de la Argentina. Otros artistas como Daniel Senise, Karin Lambrecht, Carlos Leppe.

Maggi, artista uruguayo residente en Nueva York, dibuja con incisiones sobre papel de aluminio, e instala en el piso ristas de papel blanco que son cortados y plegados, creando paisajes poéticos mínimos. Una obra: una serie de slides montados en un marco donde la película es sustituida por el aluminio trabajado, resume su gran sutileza. Iturria mostró elementos escultóricos en una instalación y pequeños objetos en un espacio donde la iconografía de la memoria es protagonista.

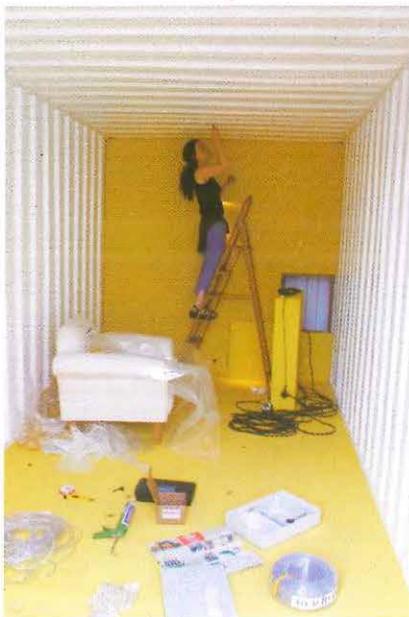
Museo de Arte de Río Grande do Sul

Se realizaron muestras paralelas de Edvard Much, y una muestra de retratos de Diego Rivera. La obra de Edvard Munch tiene un lenguaje marcado por la fuerte expresión, con temas basados en cuestiones existencialistas y un uso intenso de lo figurativo. Una muestra inusual en Latinoamérica, que nos acerca a un creador de influencia definitiva en el arte del siglo 20: el movimiento cobra, la pintura salvaje alemana de los años 80, entre otros. La muestra de Diego Rivera se centraliza en su acción como retratista y no como muralista. Cuarenta y cuatro pinturas de caballete (período 1904-1957), entre ellas obras cubistas, surrealistas, realismo socialista. Un artista de talla mayor en el arte latinoamericano.

Hospital Psiquiátrico San Pedro

El día 15 de octubre a la medianoche en el edificio en ruinas de este antiguo hospital, artistas brasileños y algunos pocos representantes de los otros países realizaron sus performances. El dramatismo implícito en el sitio elegido resultaba a veces redundante con la temática de las acciones. Acrobacias al estilo "fura del baus", instalaciones, inscripciones en los muros, y performers sucedían de manera simultánea.

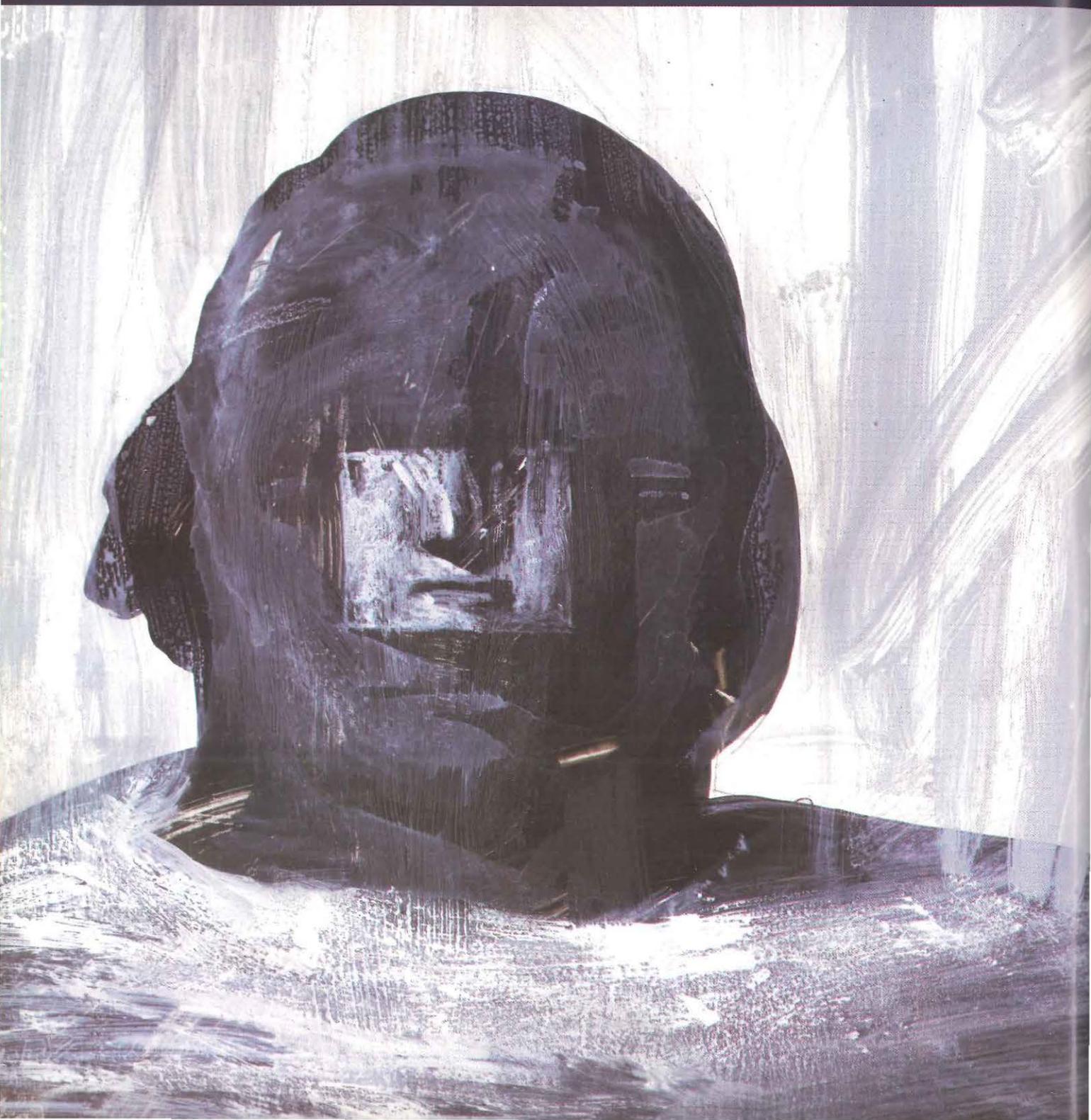
La expectativa de la Biental del Mercosur es cada vez mayor, también es cada vez más acentuada la participación de artistas brasileños auspiciados por entes privados. Los artistas uruguayos participantes destacaron la seriedad y el apoyo profesional de la organización. Son pocas las veces que los artistas trabajan para realizar sus obras con asistencia técnica de primer nivel (además de los viáticos y hoteles pagos). Los artistas solo se preocuparon de su obra, algo inusual en los eventos de esta región. **ARTE:01**



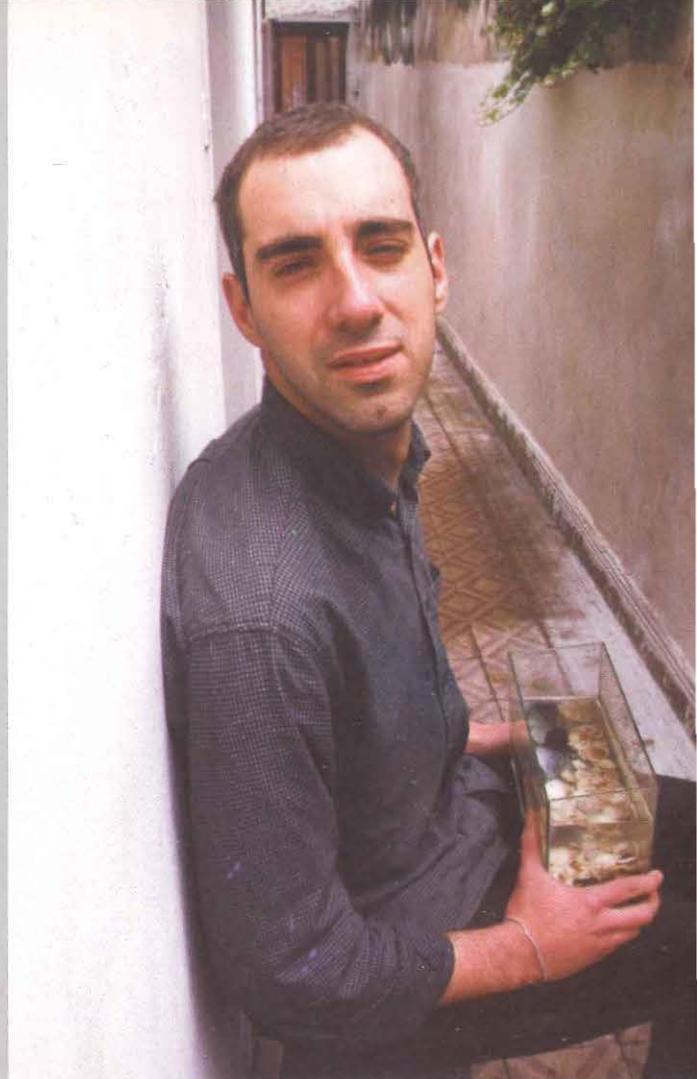
Patricia Flain, (Uruguay)
Fotografía Edison Vara /
AG.PRESSPHOTO

Entrevista con:

MARTÍN VERGES



Martín Vergés, pintor, 26 años, vive y trabaja en Pocitos. Junto a otros pocos artistas jóvenes, es uno de los más visibles en el complicado mercado uruguayo. Integró el envío uruguayo a la Bienal de Cuenca y a la Bienal del Mercosur.



¿Cómo fue surgiendo tu presencia, hace cuánto...dos o tres años?

Hace cinco años, en el 95, luego de una exposición del taller de Clever Lara que se hizo en la Intendencia, fue la primera vez que salió algún comentario sobre mi obra en prensa.

Digamos que esa exposición fue como un disparador para que pudieras acceder a otras exposiciones individuales...

A partir de esa muestra, que se realizó por el aniversario del taller -yo no pensé que me fueran a tomar en cuenta para participar, incluso era el más joven, tenía 19 años- me enviaron a la Bienal de Cuenca, a la Bienal del Mercosur, a dos exposiciones afuera del país. Recién ahora estoy mostrando acá en Uruguay las cosas que estoy haciendo. No en una obra que puedas decir constante, no es la misma obra desde cierto punto de vista, la obra ha cambiado, se vuelve más compleja.

¿Cómo fue tu experiencia en Cuenca?

Fue muy raro, imaginate, venís de una exposición colectiva en la Intendencia, con cuarenta artistas más, que además no tuvo la repercusión que se esperaba... En aquel momento empecé a vender muchos cuadritos baratitos para pagarme el pasaje que era carísimo, y de repente estar ahí, en una bienal que es una experiencia bastante fuerte...

Como bienal de pintura latinoamericana es la más importante.

La Bienal del Mercosur me pareció un evento en el que se notaba otra infraestructura, otras cosas rondando, cosas como siete millones de dólares, por ejemplo. Cuenca era distinto, eran siete u ocho personas que organizaban la muestra con mucho esfuerzo.

En Porto Alegre expuse en el shopping DC Navegantes, en el núcleo llamado "El último lustro". Estaba bárbaro. Tuvo muchísima repercusión. Eran cinco pinturas. Yo pensé vagamente que la obra podía llegar a quedar facetada tipo abanico, era como un friso, un políptico, me gustaba la idea de que cerrara. Era descabellado, se necesitaba levantar unas estructuras como muros, pero hacían tanto esfuerzo para que las obras se vieran bien que se pusieron a trabajar en eso, que me vino como un cargo de conciencia de ver los obreros trabajando para mi obra.

Estar ahí generó que un público internacional viera tu producción...

A la gente le impresionó mucho porque para el criterio curatorial de la bienal era una obra que quizás se iba un poquito, pero en ese núcleo no había un tema, ahí éramos todos artistas emergentes de los últimos 5 años, éramos todos artistas jóvenes y las propuestas eran todas muy frescas. En mi trabajo (eran pasteles sobre papel) no



aparecía la frescura en primera instancia, sino en otras lecturas, y eso hacía como que estuviese un poco alejado, lo que lo potenció muchísimo, imagínate que, sea buena o mala, cuando una obra se distancia del resto, se nota.

Tuvo muy buena repercusión, salió en Art Nexus, tuvo muy buen apoyo, lo que me sorprendería para bien, pero al mismo tiempo me asustó un poco, porque yo tenía 22 años, y estaba ahí...

Todo lo que tiene que ver con los envíos internacionales es complicado, recién ahora se está reorganizando la Asociación de Críticos de Arte que fue la que supuestamente en un momento tuvo la capacidad de seleccionar los envíos, todos estos años quien definió esas instancias fue el Museo Nacional, o curadores del exterior si venían... En definitiva éste es un país muy aldeano, cualquier movimiento que sea exitoso genera mucha resistencia: ante el éxito, primero la sospecha.

La obra que presentaste a la Bienal del Mercosur, que fue una de las primeras que se fue haciendo pública, digamos, tenía una elaboración más vinculada con lo académico, con el taller, con menos evolución que la que estás teniendo ahora, con una soltura más personal, que marca tu autoría, se empieza a diferenciar. En las primeras obras, mirabas y decías: es taller Lara. Te vinculaba no sólo el medio, sino la línea, el trazo... En la obra que presente al Premio de Arte Joven de United Airlines, hay una fragmentación y una ruptura con los preceptos que venías manejando... De alguna manera te propusiste un cambio.

Yo creo que en la raíz el tema es el mismo, el contenido es el mismo. La obra en la que estoy trabajando ahora no tiene nada que ver con la de United tampoco.

Claro, pero tiene algo de ruptura en el proceso, pienso que el artista siempre habla de lo mismo, haga pintura, escultura instalación o performances, lo que llama la atención es el proceso y evidentemente el resultado.

La gente está acostumbrada a la idea de que hacés una obra y la repetís hasta el cansancio diez años. Hay obras que de repente funcionan para vos, que te dejan contento y que también funcionan entre los colegas, y que además funcionan comercialmente. Son tres cosas distintas, y cuando una obra llega a eso, es muy habitual que el artista siga con esa obra durante años. Yo me siento un traidor si hago eso. Con toda mi obra me pasa eso, ya sé que no voy a estar mucho tiempo haciendo lo mismo.

Una de las facetas más dinámicas del proceso creativo es que uno mismo se plantea a partir de su propia crisis diferentes caminos, si siempre hacés lo mismo no hay nada para encontrar, pero no quita que haya gente que esté durante años haciendo lo mismo -no estoy haciendo un juicio de valor sobre eso- lo que sería interesante es saber cuáles fueron los agentes externos o internos que hicieron que te plantearas esa ruptura.

Claramente hubo una intención más pictórica, empecé a disfrutar la pintura, sin negar lo anterior. Me empezó a interesar la materia en sí, más allá de la confección de una imagen...

Sería como rescatar la cualidad propia del material que usás.

Exacto, potenciar eso.

Manchas de color, chorretes...

Exacto, y trabajar con distintas técnicas en un mismo cuadro, no sólo en función de la imagen, sino del juego de la técnica en sí, de los brillos.

¿Qué artistas te interesaron en Europa?

Muchos, de los "viejos", miles para bien y otros para mal. Hubo también muchos de los que esperaba otra cosa. Ví pintura renacentista, prerrenacentista, barroca, estuve en Italia un mes y medio y sabía exactamente de un lugar al otro lo que había.

De los artistas contemporáneos tuve la suerte de que mi estadía en NYC coincidiera con la Bienal de Whitney, vi mucha cosa. En Venecia fui a la pre-inauguración del la Bienal. Ramos era el envío de Uruguay.

Llegué hace dos meses de Mexico, ahí estuve con Daniel Orozco, es un artista que me interesa mucho y que en algún sentido me está ayudando en estas últimas cosas.

Otros nombres... Salle, Basquiat...

Mucha gente prefiere ver obras por las que siente afinidad, o las que identifican su trabajo, con lo que ellos hacen... Chuck Close?

Cuando yo trabajo en función de otro artista -que es algo que siempre hago- me gusta que se reconozca a ese artista en la obra, no estoy queriendo mentir, si trabajo con Ingres, me interesa que se reconozca a Ingres.

Evidentemente es parte del concepto de la obra...

Es más, la obra está siendo cada vez más eso.

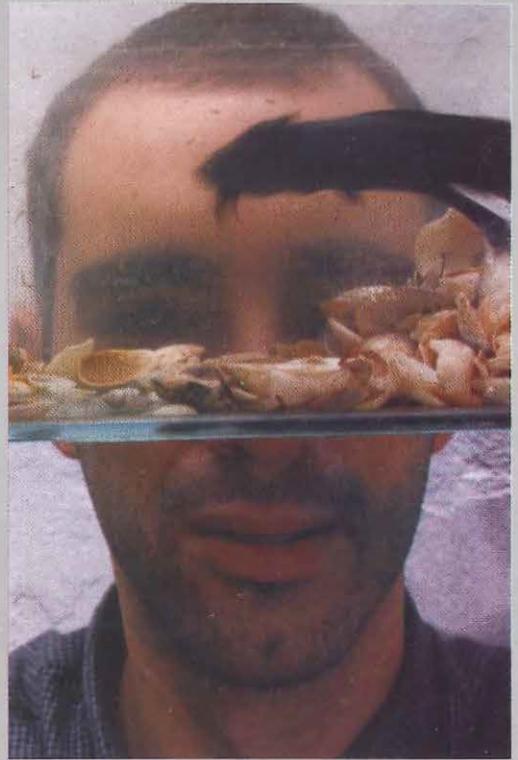
Hay como un intento de rescatar...

Creo que es en otro sentido que en los ochenta... A veces pienso... ¿Pero esto no se leerá como...? Me pasaba con los pasteles también. ¿Esto no se leerá como Botero? No querría...

Te podría haber dicho Richter, también...

Richter me impresionó muchísimo... más que Kieffer, por ejemplo. En México hay un artista que también me interesó mucho, se llama Miguel Monroe, que está completamente por fuera del sistema. Cuando vió mi carpeta de prensa, no podía creer... En la prensa salen notas que hablan maravillas, en otros países no se accede a la prensa fácilmente.

Eso está vinculado con las capacidades de los mercados, en el mercado de NY, vos salís del Fine Arts School, y exponés a fin de año, ya ahí hay galeristas que están viendo, te lleva un galerista a Brooklyn, que es donde está lo más emergente, y ya estás dentro del mercado... Es un mercado que tiene un sistema más conectado: galería, museo, artista, universidad, remate, una gran máquina donde todo está muy aceitado, donde nada es porque sí. Acá no pasa. Puede haber un artista de treinta años que



tiene diez años de carrera y puede tener un dossier gigante de prensa. En éste país es la única posibilidad de ser visible. Lo que define finalmente acá la carrera de los artistas es la prensa. A partir de la prensa vas a una bienal. En USA para ir a una bienal... Mandan a Sol Lewitt después de 2 meses de discusión.

Un país que proyecta cultura, que proyecta calidad en la producción artística, es un país que evoluciona, eso acá está escondido, se suma a que las obras las tenés que ir a buscar a los talleres de los artistas porque no están en ninguna galería, o encontrarlos en alguna bienal.

Así es que se va la gente también...

Sí, los artistas también se van...

Si pensás cómo vivir del arte acá... Es complicado... Yo todavía no tengo claro por qué volví de México, un lugar donde me sentí cómodo y en el que me pareció que podía funcionar. Al mismo tiempo, yo no tengo demasiadas ambiciones económicas, y creo que todavía no estoy en una situación crítica. Puedo mostrar mi obra, termino rechazando cosas. Me alcanza para vivir muy austeramente, pero incluso en ésta situación que para algunos puede ser patética, el Uruguay tiene sus puntos a favor para trabajar. Siento que puedo hacer lo que quiero.

Trabajás solamente como artista?

Si, sólo pintando y organizo un grupo de dibujo, pero vivo básicamente de la venta...

Como San Francisco. (risas) Claro, no quiero vivir como Rockefeller, no es mi preocupación en este momento.

ARTE:01

I ME MY

Molino de Pérez



Dentro del ciclo temático de exposiciones planteado por Apeu Artistas Visuales en sus salas de exposiciones, se presentó el proyecto curatorial de Alejandro Cesarco "I ME MY". Participaron Patricia Bentancur de Uruguay, Sandra Bermúdez artista colombiana que reside en NYC, Charles Goldman de EEUU y Federico Veiroj, uruguayo que reside en España.



Según el curador de la muestra
*"El objetivo es plantear a través del
relacionamiento de cuatro obras
independientes, es decir, a través de una
narrativa artificial /curada, preguntas sobre
la naturaleza de las relaciones, el amor la
mirada, roles y poderes en base al género
y al sexo como consecuencia o
desencadenante de todo lo anterior"***

Sandra Bermúdez

Cinco grandes fotografías que la autora denomina autorretratos. Sus manos entrelazadas y lubricadas en close up, lucen pornográficas en la primera mirada. La escala y el soporte descontextualiza el objetivo, y dispara la idea de lo ambivalente de la percepción.

*"Esta serie de fotos son el eje de la muestra y hacia donde se dirigen las "miradas" de las otras obras."**

Sandra Bermúdez artista colombiana, actualmente reside en Nueva York. Ha exhibido extensamente, destacándose su muestra en el Museo del Barrio (NYC 2000), Delaware Center for Contemporary Arts (2000), Bronx Museum of the Arts (NYC 2001) y en Luis Angel Arango (Bogotá 2001). En setiembre exhibirá en Exit Art (NYC).

Charles Goldman

Video warholiano en el cual el autor sonrío interminablemente a la cámara en tiempo real. El ritmo está dado por el tiempo del video, una hora. La sonrisa inicialmente natural se va transformando en mueca forzada. *"en contexto se carga de connotaciones voyeurísticas, mirada objetivante, dominio y supuesta felicidad o satisfacción sexual"**

Charles Goldman es artista estadounidense, vive en Nueva York. Entre sus muestras se destacan "Rare" (NYC 99-02) Sculpture Center (NYC, artista residente en 00) The Chicago Project Room (Chicago 98), De Chiara/Stewart (NYC 98) Sócrates Sculpture Park (Queens NY 01). En el 2001 fue curador de "Making the making" en Apex Art CP (NYC).

Patricia Bentancur

"Memorias sexuales sumergidas". Serie de fotografías que documentan un proceso que la autora elabora actualmente. La memoria representada por pequeños objetos que forman escenas que asocian inmediatamente los viajes, la ausencia, el deseo y el afecto.

Estos pequeños escenarios son distorsiones de la memoria, están apenas sujetos en grandes espacios blancos. *"La fotografía como la memoria señala un objeto que ha sido: doble posición conjunta, de realidad y de pasado."**

Patricia Bentancur es artista y curadora uruguaya. Vive en Montevideo. Entre sus muestras se destacan *Biennale Internationale des Arts Electroniques* (Belfort, Francia), *Festival de Arte electrónico* (Rosario, Argentina), *Museo de Arte Moderno* (Buenos Aires), *Colección Engelman Ost*, *Galería Figuras* (Madrid). Es miembro fundador del *Fac Fundación de Arte Contemporáneo*.

Federico Veiroj

"Dreaming about you" Video basado en la canción de Daniel Johnston, "Girl of my dreams". El protagonista se desvela en su cama por los recuerdos de la mujer amada. El tiempo que transcurre es un elemento importante. El protagonista duerme, se despierta, da vueltas en la cama, hasta que amanece, y solo la canción deja traslucir el motivo de su inquietud.

"Es siempre menor la intensidad de las sensaciones que la intensidad de la conciencia de tenerlas"*

Federico Veiroj hace video arte, cine y fotografía. Es uruguayo y actualmente vive en Madrid. Expuso Polaroids en Sala Cinemateca en 1998. Colaboró en las películas "25 watts" y "Nico&Parker". Entre sus videos figuran "I always wanted to taste a real burger" (98), "Too much diving" (99), "6 de enero" del 2000 junto a Daniel Hendler.

* Todas las citas pertenecen a Alejandro Cesarco.



Patricia Bentancur "Sin Titulo" (de la serie Memorias Sexuales Sumergidas). Fotografía: 90 x 120 cm



www.sayago.com.uy

DANIEL HEIDE

Pedro F. Berro 1361 Apto. 302 / Tel. 707 4005 / e-mail: danheide@adinet.com.uy



Obra para sitio específico: Sala de Presidencia de AFE, Estación Central, "Aparacida de Empalme Olmos", Díptico, 140 x 280 cm. Laca nitrocelulósica sobre impresión digital laser, en papel sobre lienzo.

Entrevista con

OLGA LARNAUDIE



Olga Larnaudie es la nueva presidenta de AUCA (Asociación Uruguaya de Críticos de Arte) filial AICA. Ha desarrollado una seria y constante labor teórica dentro del mundo de la plástica. Es curadora independiente y ha escrito en numerosos medios: El Popular, La Hora, Brecha, revista Graffiti, Arte y Diseño, entre otros.

ARTE:01 planteó la entrevista en cuatro bloques: sus actividades de fines de los 60, la etapa de resistencia a la dictadura, la de la salida, y esta nueva reformulación de asociarse en AUCA.

Mis comienzos en la crítica fueron casuales, más allá de la pasión que tuve desde niña sobre todo por la pintura, y de mi interés por la historia. Cuando estábamos haciendo con Alfredo Torres¹ un seminario de Teoría en la Facultad de Arquitectura, nuestro profesor, Ricardo Saxlund, nos propuso escribir en El Popular, cosa que hicimos al principio en equipo. Gabriel Peluffo² y Hugo Gilmet también hicieron poco después entrevistas a dúo en Marcha. Yo era bastante tímida y Torres mucho más audaz. Me venía bien, hasta que un día en el diario le dijeron “*Mirá ahí viene tu ayudante...*” y me dio una bronca bárbara (risas). Fue una etapa en la cual esta actividad estaba muy ligada con mi militancia cultural y política.

Pero de formación sos arquitecta...

Mucho gente con cierto tipo de inquietudes optaba entonces por la Facultad de Arquitectura. Yo llegué hasta recibirme, cuando ya me había dado cuenta que lo que más quería era investigar y escribir sobre arte nacional. Tuvo que ver con las posibilidades de formación. La Escuela de Bellas Artes había optado entonces la no-teoría, la no-historia. Antes del título –y del golpe de estado– empecé a trabajar en el Instituto de Historia de la Facultad. Aurelio Lucchini, su director, me hacía revisar viejas revistas francesas y siempre buscaba la información sobre artes plásticas, además de los temas de arquitectura

Mas adelante, en los 80 tuviste la oportunidad de hacer una revisión de lo que fue El Dibujazo...

Antes de eso viví la experiencia de la dictadura, cuando no había dónde escribir ni desarrollar otras actividades vinculadas a la crítica. Con Alfredo (Torres) también estuvimos juntos –muy poco tiempo– hablando por Radio Sarandí. A él le dijeron primero que no podía hablar más y a los pocos días me tocó a mí... Club de Grabado fue en esos años, para un grupo importante de artistas y algunos críticos, un lugar singular de nucleamiento, donde las cosas se hacían en buena medida en forma colectiva, donde se discutían las obras en proceso.

En cuanto al fenómeno del **Dibujazo**³, yo lo había vivido como espectadora y después como crítica. Soy una juntadora obsesiva de papeles, catálogos, y a partir de toda esa información, pude analizarlo con cierta distancia cuando María Luisa Torrens organizó una exposición en 1989 y me pidió un texto para el catálogo. Trabajé después con Gabriel Peluffo y Hugo Achugar en “Dibujando los 60”.

En la posdictadura comencé nuevamente a escribir, primero en los diarios partidarios hasta esa etapa dolorosa del “suicidio” del Partido Comunista y luego en Brecha, hasta que me di cuenta que no podía seguir haciendo ese tipo de crítica, en el clima de tensión que se había ido instalando en el medio artístico. La posibilidad de actuar como parte de un proceso creativo, en el que estás participando junto con el artista, fue en cambio un descubrimiento grato, cuando empecé a trabajar en curadurías.

Explicanos un poquito lo del termino curaduría, que para muchos espiadores del arte e incluso artistas todavía genera un poco de resistencia...

Además de resistencia, hay bastante confusión respecto al alcance del término. El verdadero curador es el que toma la iniciativa de presentar un fenómeno artístico, y eso sólo puede darse dentro de un marco institucional. Mis experiencias de trabajo con Gabriel Peluffo en el Museo Blanes, y la organización de las Bienales de Artesanía, tuvieron esa dimensión curatorial. De ubicar con precisión el fenómeno que se quiere presentar, de desarrollar una apoyatura teórica y resolver después una propuesta de exhibición. Cuando es el artista que ya está trabajando en algún proyecto, el que te propone una “curaduría”, tu aporte es darle a su trabajo un marco teórico, además de solucionar ciertas cuestiones prácticas.

¹ Profesor Alfredo Torres, crítico y teórico de arte uruguayo. (N del E).

² Arquitecto Gabriel Peluffo, Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. (N del E).

³ Dibujazo, nombre que dio MLT en una de sus notas, en 1972, al movimiento de activa presencia de los dibujantes que se dio en los años sesenta, y primera mitad de los 70. Auge no sólo local, tuvo por lo menos una escala latinoamericana. Con una dominante expresiva exacerbada y voluntad testimonial, en manos de artistas en su mayoría jóvenes. Este auge del dibujo tuvo numerosas respuestas institucionales, desde el apoyo que encontró desde el comienzo en la Feria Nacional de Libros y Grabados, hasta los Encuentros De Artes Gráficas organizados por Club de Grabado, y la apertura hacia una dimensión latinoamericana que hizo en Museo de Arte Americano de Maldonado. Galería A, Galería U y Galería Palacio Salvo dirigidas por Enrique Gómez, Galería Losada con la conducción de Quela Rovira fueron los centros más notorios de encuentro y difusión. (N del E).



Lo que tampoco se sabe es, que actuar como curador da muchísimo trabajo, lleva muchísimo tiempo, y en este medio implica muchos sinsabores, al no contar con un equipo profesional de apoyo. La falta de comprensión de lo que supone un trabajo curatorial se ve claramente en el tema de los honorarios. Una curaduría se paga en general muy poco más que el diseño de un montaje e incluso que un texto de catálogo. Un texto relativamente extenso puede llevar un par de semanas de trabajo y una curaduría lleva meses.

La máxima actividad de la gente vinculada al análisis y la teoría fue después de la dictadura, en 1984, ese fue un momento de mucha ebullición, había teóricos que escribían en tres semanarios...

De todas formas es una percepción general, hay una actitud nueva que se reacomoda en nuevos lugares y situaciones, después de esa ebullición de la reapertura democrática hubo un desinterés también y se fue perdiendo toda esa actividad... AICA en ese momento empezó muy bien seleccionando envíos para el exterior y haciendo la selección de lo mejor del año, la actitud era estar presente... Eso duró hasta que María Luisa Torrens, entonces

Presidenta de la sección uruguaya, fue nombrada Directora de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, cuando el gobierno de Lacalle. Fue entonces que AICA dejó de funcionar, había cierta diversidad de enfoques y los pocos integrantes estábamos en muchas cosas. Ahora ha surgido gente nueva, con un nuevo empuje. En este paréntesis, algunos teóricos han ocupado espacios relevantes de decisión, pero al mismo tiempo la actividad crítica ha perdido imagen y presencia.

Están surgiendo libros de Historia del Arte Nacional y unos recopilan información relacionada con una determinada ideología para analizar la Historia Nacional, y otros son absolutamente lo contrario. Por un lado el oficialismo que proyecta el "ser uruguayo", y desde otros lugares los otros enfoques, lo "otro" de lo oficial que no necesariamente es lo "otro" del Uruguay...

En esta contradicción vos crees que cuando AUCA vuelva a reunirse toda esa información se centralizará...

El abordaje histórico del arte nacional sigue siendo en buena medida un tema pendiente, a pesar de lo que se ha hecho en los últimos años, y es de los que más me preocupa. La Universidad ha sido totalmente omisa con relación a nuestra plástica y su historia. Gabriel Peluffo hizo en cambio una tarea fundamental, pero queda mucho por delante. No existe ninguna publicación acerca de varios fenómenos y períodos. Los artistas jóvenes creen en general que todo pasó y vino de afuera, no tienen cómo saber ni donde ver lo que se hizo aquí. Así por ejemplo, en el caso de las instalaciones, no tienen donde acceder a lo que hicieron durante la dictadura artistas como Hilda López y Nelbia Romero, grupos como Axioma, Los Otros, Octaedro.

Se está viendo, como un emergente, la aparición de colectivos como APEU Artistas Visuales y por otro AUCA que va a ordenar eso que estaba desmembrado, es interesante trabajar en diálogo...

Si podemos hacer algo va a ser con mucha paciencia, me inquieta en ese sentido que los más jóvenes estén en general tan apurados. Ahora te venden la meta del éxito, que tiene que ser rápido, y en definitiva lo que te da la realidad es sobre todo frustración. Esto incide en la posibilidad de empresas colectivas.

A la edad de ellos yo estaba apurada por que se hiciera "la revolución" y por ver cambiar el mundo. Esta meta colectiva enmarcaba cualquier proyecto personal, tampoco tenía demasiadas expectativas económicas. Esta diferencia

histórica es un hecho, y a menudo es fuente de malentendidos.

Visualizás de alguna manera a AUCA descentralizando la selección de los envíos internacionales que por ahora pasan por el Museo Nacional de Artes Visuales y su Director?

Es algo bien complicado... Hay un sector importante de decisiones que son necesariamente de resolución oficial. Habría que hacer un buen trabajo de vínculos para incidir en otro tipo de envíos. No creo que sea un objetivo urgente, hay que lograr primero un cuerpo más sólido de funcionamiento. Consolidar el grupo, que mejore el vínculo de la crítica con el resto del medio artístico. Un tema que me preocupa más es el de los concursos locales, y cierta desprolijidad en sus objetivos y sus bases.

APEU plantea para estos casos de concursos la presencia de un veedor...

No podría actuar con comodidad en un jurado que tiene algo que se parece a un vigilante. Lo viví así por lo menos al leer las bases del próximo Municipal. La gente que aquí participa en los jurados trabaja seriamente. En treinta años ya de actuación, yo jamás sentí una presión, ni viví una situación "rara" en el momento de las decisiones.

Es buena en cambio la presencia de un artista en el equipo organizador. Recuerdo el apoyo que nos dio Patricia Bentancur como coordinadora de los Premios del ICI, o el de Enrique Badaró como organizador del Salón Municipal y en la Bienal de Salto. Creo que esa sería la figura correcta: la de un artista que es también responsable de lo que está pasando y al mismo tiempo representa al sector.

Vos decís que es como dar por obvio que hay corrupción... Pero hubo muchas veces maltrato de las obras y de artistas...

En el último Salón Municipal en que se entregaron obras en lugar de las actuales carpetas, yo viví también esa situación de "maltrato" como miembro del jurado. Fue una cuestión incluso espacial, de desborde frente al número de envíos. Sé que hubo obras dañadas: es un tema organizativo que ha ido llevando a cambios en las bases.



Insisto, creo que tendrían que participar en un jurado proporcionalmente uno o dos artistas, en los concursos de arquitectura hay arquitectos.

Los concursos de arquitectura tienen una estructura muy bien armada, sólo algunos arquitectos pueden ser los candidatos a jurados, hay en cierto modo una especialización. Son situaciones distintas, con una historia distinta en el Uruguay. Por otra parte en la situación actual, preferiría en realidad que no se hicieran concursos de artes plásticas.

Claro, pero pensá que es una forma de ingreso para algunos artistas que no venden en galerías...

Buscaría otras formas de incentivo para los artistas, por lo menos en el ámbito oficial. Hay cosas de todos modos bien hechas, como el premio Cézanne por ejemplo, que implica incluso un seguimiento del jurado en los talleres de los artistas...

Es serio...

También obliga a los artistas a concursar de acuerdo a pautas actuales, a presentar en forma adecuada un proyecto.

ARTE:01

Win Some - Lose Some

Remates en Nueva York

Todos los indicadores –remates, galerías, ferias– muestran que el arte contemporáneo está vendiendo mejor que nunca en Nueva York, sin embargo todo el glamour, exceso y escándalo de los ochenta está ausente. Los especialistas insisten en que los coleccionistas están siendo prudentes y que el gasto es razonable. “No hay tantos especuladores como en los ochenta, cuando comprar arte era simplemente un programa de intercambio económico” asegura Lance Kinz, director de la galería “Feign Contemporary”. Y agrega: “Los coleccionistas de hoy están bien informados y saben lo que compran”.

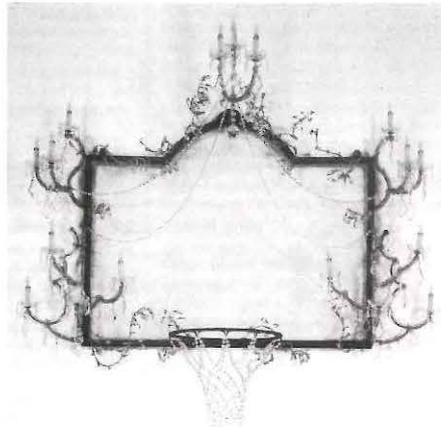
Por otro lado Hudson, director de la galería “Feature” se muestra más irónico y declara: “A quienes llamábamos inversores en los ochenta en los noventa los llamamos coleccionistas, no mucho ha cambiado y el mercado de hoy se encuentra nuevamente inflado”.



Análisis

Alejandro Cesarco

desde NYC, agosto de 2001



Coleccionistas o inversionistas, para el caso poco importa, dejaron de lado nerviosismos de posibles fluctuaciones en la bolsa, miedos de recesión y bancarrota de infinitas punto.com, y “gastaron” \$178 millones en los remates de arte contemporáneo de esta primavera – una mejora de \$27 millones en relación a los remates de noviembre.

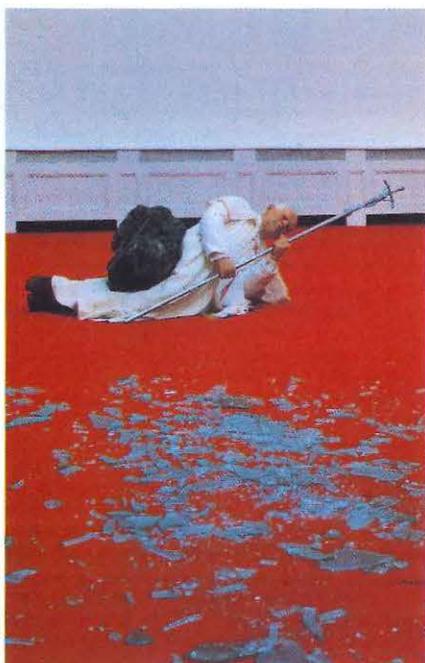
Sotheby’s con \$81 millones fue quien se llevó la mayor porción de mercado. Entre sus ventas se encontraron varios lotes pertenecientes a la colección Stanley Seeger, destacándose “*Studies of the Human Body*”, 1979, de Francis Bacon que se vendió en 8.5 millones y “*Study for Self-Portrait*”, 1980, pequeño estudio de Bacon que cuadruplicó el precio estimado alcanzando \$1.76 millones. Christies no estuvo lejos con \$77 millones, mientras que Philips (ahora Philips, de Pury and Luxemburg) alcanzó \$19.57 millones – su record hasta la fecha.

El intento de Philips de entrar al histórico duopólico mercado Sotheby’s/Christies resulta bastante interesante y muchos dudan de su rentabilidad. Financiados por los billones de Bernard Arnault, Philips garantizó el pago de sumas fijas a más de 80 lotes, independiente de que se venda o no. Veinticinco de éstos lotes, incluyendo un paisaje de Gerhard Richter (estimado en \$1.5/2 millones) y “*Distorted Playen*”, 1988 de Robert Gober (est. \$350/450.000) no lograron venderse. De todas formas, la táctica sí dio resultado con, por ejemplo, un “*Mao*”, 1973 de Andy Warhol, que duplicó las estimaciones vendiéndose en 1.16 millones. La estrategia también pareció funcionar con artistas más jóvenes, quienes en muchos casos alcanzaron precios récord. El retrato del galerista Colin de Land de

1994 de Elizabeth Payton se vendió a la galería Zwirner and Wirth de NYC en \$77.300 (est. \$40/60.000); “*Foxy Roxy*”, 1997 de Chris Ofili se vendió en \$211.500 (est. \$150/200.000); y el colchón de goma y espuma de Rachel Whitread, “*Untitled*”, 1993 se vendió en \$365.500 (est. \$250/350.000) a un comprador telefónico que ofertaba contra Luhring Augustine, la galería que representa a Whitread en Nueva York.

Entre las propiedades que Philips no garantizó, la mayor sorpresa en no encontrar comprador fue “*Kingsbury Ru*”, 1962 de Frank Stella (est. \$2/3 millones). Entre los lotes no garantizados de Philips se destacaron las ventas de “*Last Departure*”, 1996 una fotografía de Mariko Mori en edición de seis que se vendió en \$134.500; y “*Speechless*”, 1996, fotografía de Shrin Neshat que duplicó su precio estimado vendiéndose finalmente en \$70.700. Increíblemente, y hace tan solo 18 meses, idénticas fotografías de Neshat se vendían a \$10.000 en Barbara Gladstone, galería que la representa.

Pero sin duda, la estrellita de la noche fue la presencia, por primera vez en remate, de una obra de David Hammons. Hammons, quien se había dado a conocer en los setenta y ochenta vendiendo bolas de nieve en la calle y haciendo esculturas con bosta de elefante, estaba representado por “*Untitled*”, obra hecha tan solo el año pasado, un tablero de basketball decorado con arañas de luces y red de vidrio imitación diamante, la obra estaba estimada en \$250/350.000, y esto ya era una revelación en sí misma. Muchos ofertantes, incluyendo Jeanne Greenberg, galerista que representa a Hammons, intentaron comprar la obra que



Maurizio Cattelan, "La Nona Ora".

finalmente fue adquirida en \$409.500 por Agnes Lee, esposa del coleccionista inglés Edward Lee. Luego se supo que Lee estaba ofertando en nombre de Philippe Seagalot de Christie's, y se cree que François Pinault, dueño de Christie's, fue el comprador final.

Un problema obvio para Philips fue su limitada capacidad de asientos. Su nueva y muy elegante sede en West 57th Street solo admite 240 personas por lo que cientos de gruñientes y muy pítucas personas tuvieron que ser acomodados en una sala en el piso de arriba o simplemente ser rechazados.

Esto no fue problema para Sotheby's donde más de 1000 personas asistieron a su remate la noche siguiente. Al igual que Philips, Sotheby's también garantizó varios lotes por un total de \$14 millones. Entre ellos, un poco común cuadro negro de Jackson Pollock, "*Black and White / Number 6*", 1951 que se vendió en \$7.98 millones (est. \$6/8 millones). Otro lote entre los "pre-comprados" fue una escultura de cerámica de Jeff Koons titulada "*Michael Jackson and Bubbles*", 1988, estimada entre \$3 y \$4 millones, por encima del doble de lo que cualquier obra de Koons había alcanzado en remate. Se rumoreaba que la pieza era una de las favoritas de Koons y que a pesar de ser una edición de 4, las otras tres ya se encontraban en colecciones que difícilmente accedieran alguna vez a vender. La obra finalmente alcanzó a venderse en \$5.6 millones, lo que significó un nuevo récord para cualquier obra de los años ochenta.

Muy cerca de este record estuvo la pintura foto realista de Richter, "*Drei Kerzen*" (*Tres Velas*), 1982. En 1998 una

obra similar pero con una sola vela fue vendida en \$1 millón, ésta en cambio, es la única de la serie que cuenta con tres, logró \$5.39 millones (est. \$4/6 millones). Mientras que Richter y Warhol siguen subiendo y subiendo, hubo cierta resistencia a alcanzar los altos precios logrados el año pasado por algunos artistas más jóvenes. Vale la pena recordar algunos récords que se dieron entre las tres casas el pasado noviembre: \$750.000 por una "vitrina" de Damien Hirst, \$211.500 por un video de William Kentridge, \$270.000 por una foto de Andreas Gursky, \$830.750 por una "pileta" de Robert Gober, \$550.000 por una pila de caramelos de Felix Gonzalez-Torres, o \$1.65 millones por una "cortina" también de Gonzalez-Torres.

Al igual que en Philips, y a pesar de representar este año a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia, las esculturas de Gober costaron venderse; su "*X Crib*", 1987 fue vendido un poco por debajo de lo esperado en \$423.750 y el autorretrato fotográfico "*No*", 1992 (est. \$400/600.000) de Charles Ray, al igual que "*Naked*", 1994 (est. \$600/800.000) gabinete de instrumental quirúrgico de Damien Hirst, no lograron venderse.

En Christie's se destacó la venta de "*Large Flowers*", 1964 de Warhol, uno de cuatro cuadros de flores que pintó en formato "grande". Vendido por última vez en 1989 en \$1.5 millones, este año superó ampliamente las estimaciones (\$3/4 millones) y alcanzó \$8.47 millones – segunda cotización más alta jamás alcanzada por un Warhol.

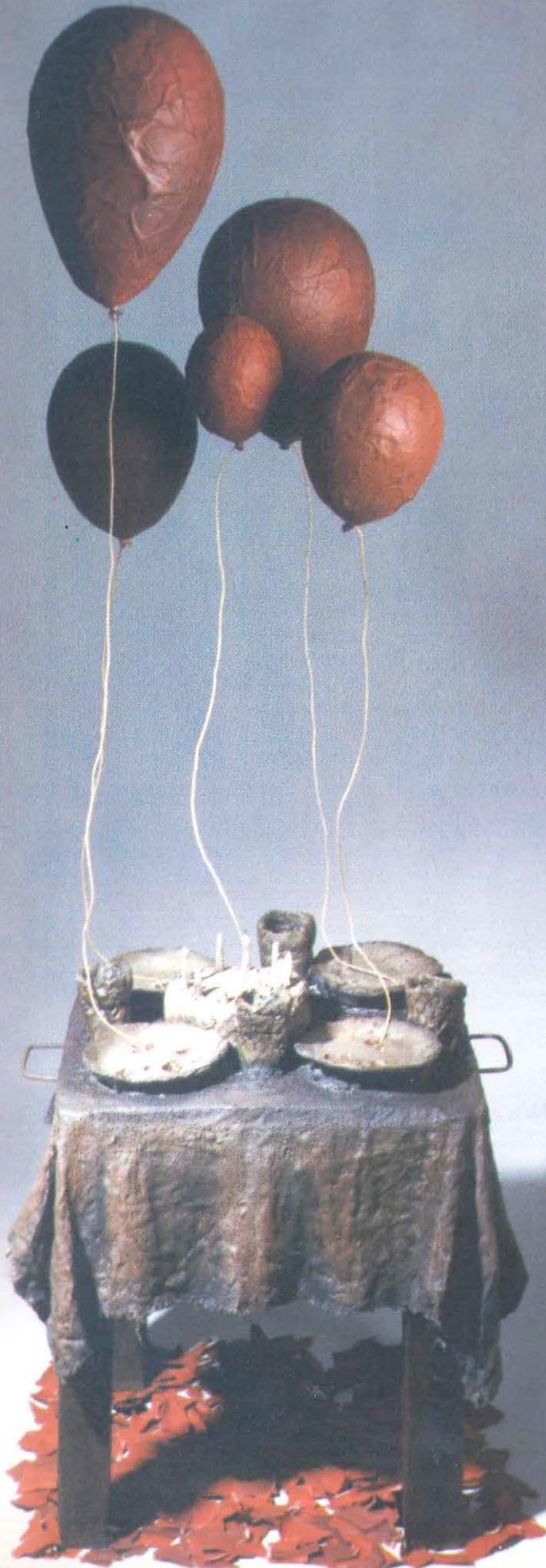
Inclusive esto fue eclipsado por "*Henry Moore Bound to Fail (back view)*", 1967 de Bruce Nauman. De la edición hecha a partir del "original" que se vendía esa noche, una había sido vendida en 1994 en \$255.000. Pero el original de este homenaje a Moore, hecho a partir de una moldura de yeso del pecho del propio Nauman, luego revestida de cera y atada con cuerda, estimada en \$2/3 millones, alcanzó \$9.9 millones – más de cuatro veces lo que era el récord en remate para Nauman.

Uno de los artistas jóvenes que sí se mantuvo en alza fue Maurizio Cattelan, quien ya había sorprendido el año pasado con la venta de "*Untitled*", 1990 —escultura de una avestruz embalsamada con su cabeza enterrada en el piso— en \$270.000 (est. \$100/150.000). Su escultura "*La Nona Ora*", 2000 edición de dos, que representa al Papa Juan Pablo II interceptado por un meteorito, estimada en Christie's en \$400/600.000 fue vendida en \$886.000.

Mientras que los precios mas altos aún continúan siendo para artistas "blue chip" como Warhol, Nauman, Bacon, Pollock y Richter, muchos coleccionistas estuvieron dispuestos a pagar muy por encima del precio de galería por algunas de las estrellas más calientes de los 90.

Consecuentemente, la aceleración con que artistas jóvenes acceden al mercado secundario continúa creciendo de temporada a temporada. Al igual que el año pasado, el monto de ventas de arte contemporáneo superó las de cualquier otra categoría en remate; incluyendo impresionismo y arte moderno. Los coleccionistas parecen al fin haberse enterado de que es posible comprar "obras maestras" de los ochenta y noventa por una fracción de lo que cuesta una mediocridad impresionista.

“MODUS VIVENDI”



Fotografía: Luis Alonso. 1.50 x 0.63 x 0.63 m. madera, cemento, metal y cera. 2001.

FEDERICO ARNAUD

Entrevista con:

PABLO MARKS

“Se deteriora lo que ya estuvo construído,
lo que nunca existió no se deteriora,
nunca existió un mercado del arte acá,
entonces no se puede deteriorar...
a qué se le llama mercado
¿A un tipo que vende y a otro que compra?”



ARTE:01 entrevistó a PABLO MARKS, Director de la Galería Latina desde 1980, integrante de la Asociación de Galeristas.

Dentro del espectro de galerías la visibilidad se centraliza más en las galerías que están acá en la zona de la Ciudad Vieja, en la peatonal. Entre ellas, Galería Latina es una de las galerías más visibles...

Pero a qué le llamás visibilidad? Si es porque tienen un local a la calle, porque transita más gente; quizás por las del shopping pase más gente que por las de la Ciudad Vieja. Las galerías de la Ciudad Vieja no son más importantes que las que están en Pocitos, o en Carrasco. Si le llamás visibilidad al trabajo con que se proyectan hacia la sociedad, hacia la comunidad, no sé si hay otra que puedas comparar con la Latina... Qué otra galería edita libros, organiza conciertos, exposiciones cada 15 días, va al exterior? Tenemos más de 500 realizaciones en 20 años, hacemos catálogos de cada exposición.

Soy muy susceptible con respecto a ese tema, porque hemos aprendido –ustedes los artistas también son muy susceptibles con lo que hacen– somos un todo, tus brazos, tus manos, es un todo que te pertenece, yo no puedo despegarme de eso, soy una persona, soy un ser humano, el padre, el hermano, el compañero, el militante, soy todo uno. Yo acá soy un trabajador. Soy un auténtico proletario en lo que significa la palabra proletario, que significa trabajar. Si vos venís, me vas a ver diez años con el mismo traje, viviendo siempre en el mismo lado, con el mismo cochecito, siempre manteniendo un perfil bajo porque eso es lo que yo siento y me gusta. No voy a estar veinte años haciendo comedia, sería un idiota, en cualquier momento me viene el cáncer y se va todo a la mierda.

Lo que le hace falta a este país es gente que haga cosas. Y hay que defender las artes plásticas y la cultura a capa y espada, porque no es posible ni es justo que inaugures una muestra, o saques un libro y no vaya ninguna de las autoridades nacionales... que vengan aunque sea a representar algo del sistema que nosotros le estamos cuidando! Nosotros estamos cuidando el sistema! Para que ellos ganen los super sueldos que ganan y no vienen ni a apoyarte, es vergonzoso, es increíble!

Todos los agentes que integran el campo del arte, desde el artista que no vende hasta el que más vende, más allá de las líneas estéticas, pasando por los galeristas, los

curadores, los críticos, los coleccionistas, remates, museos, compradores casuales de obra de arte, todo eso conforma un sistema que es el mercado del arte. Ese mercado en éste país se ve muy fraccionado. Hay un vínculo deteriorado.

Se deteriora lo que estuvo ya construido, lo que nunca existió no se deteriora, nunca existió un mercado el arte acá, entonces no se puede deteriorar... a qué se le llama mercado? A un tipo que vende y a otro que compra? El mercado del arte es un sistema complejo, es un engranaje de agentes de diferentes áreas, desde el patrocinador hasta el último membership de un museo privado están integrando el mercado del arte. Acá no tenemos por ejemplo galerías que vendan para coleccionistas de arte contemporáneo, las galerías que son más exitosas son las que más venden, eso empieza a generar que haya como pequeñas islas repartidas alrededor del sistema que no tienen comunicación, se generan esas historia de provincia (que es Uruguay), vos sentís por tu lado que hacés un aporte y por otro lado te estás quejando que las instituciones no respaldan. Este es un país en el que cada cual juega para sí como el Antón Pirulero. Yo tuve el privilegio de ser quien forjó la Asociación de Galeristas del Uruguay.

Hay una sola Asociación de Galeristas?

Asociación de Galeristas hay una sola.

La integran todos los galeristas?

Están y no están. De veinticuatro galeristas somos tres los que nos reunimos y los que trabajamos. Están todas invitadas, son todas bienvenidas, hay una amplitud total. Acá se empieza por el principio, acá lo que no existía es una integración que recién se está dando ahora. Esa integración en su momento se logró cuando cada artista iba a vender su obra, cuando existía la feria que hacía María Luisa Torrens¹, en el diario El País o en la Plaza Independencia. No existían las galerías en ese momento, por lo menos no eran galerías que hicieran exhibiciones con continuidad. Somos muy jóvenes, recién empezamos. Te puedo asegurar que la Asociación de Artistas Plásticos en los ochenta tenía siempre mucho más apoyo por ser un gremio y por mantener una postura de izquierda muy definida y porque es la

¹ Profesora María Luisa Torrens, Directora del Museo de Arte Contemporáneo de El País. (N del E)

disciplina que siempre ha tenido la izquierda, la ocupación del Subte² con Manuel Espínola Gómez al frente, son cosas que se hicieron que le dieron gran poder, fuerza y respeto en su momento.

Era otro momento histórico, todo era diferente...

Pero aunque sea existía algo... en cambio en ese momento no existía ni una asociación de críticos ni una asociación de galeristas, eran sólo los artistas, porque el poder intelectual que tenía el Uruguay era impresionante, consecuencia de que habían venido a causa de las guerras, la guerra civil española, Margarita Xirgu, Alberti, un montón de gente que eran monstruos.

El otro día lo comprobé porque estábamos en la Casa del Partido, para ver un montón de obra que hay donada...

Qué partido?

La Casa del Partido Comunista.

Entonces empezamos a numerar y ver los precios de las obras –hay como 90 obras!– y ves obras donadas de Gilberri, dibujos preciosos... En aquél momento había un gremio, un grupo en el que estaba Miguel Bresciano, Hilda López, un grupo fuerte...

La única crítica que acá fue combativa fue María Luisa Torrens, la gente se ha olvidado de eso... pero era combativa en serio, no era como ahora... Resulta que ahora... “El curador fulano de tal organiza” está primero y después están los artistas... yo eso no lo he visto en ninguna parte del mundo, está bien, cada uno tiene que defender su trabajo... Pero me voy del tema, y no termino de contestar las preguntas. Lo que pasa es que son cosas que a mí me apasionan y por eso no me invita nadie, cada vez me hacen menos notas, porque yo todo esto lo digo, y a nadie le gusta.

Pero qué creés que pasó? Porque ese fue un momento del Uruguay muy complejo, en el sentido de que era casi el final de lo que había sido el “Uruguay Campeón”, industrializado, donde los intelectuales eran muy notorios, cuando se diferenciaba notoriamente del resto de los países de América Latina.

¿Qué fue lo que provocó el deterioro de tal forma que nos haya hecho llegar a este tipo de situación en la cual tenemos que hablar de reiniciar todo?

Claro, todos sabemos que hubo un antes y un después de la dictadura, es no nadie lo ignora, habría que haber vivido en otro planeta para no darse cuenta, pero yo creo que las personas que no tenían la capacidad antes, demostraron después que seguían sin tenerla, esa gente se asustó mucho

y no tuvieron la dignidad de ayudar a aquellos que sí tuvieron problemas reales. Cuando esta galería se inauguró fue con una retrospectiva de Manuel Espínola Gómez, en el año 80. Estuvieron colgados Hilda López, Miguel Bresciano, eran gente socializante, y no sabíamos lo que podía pasar.

Nosotros abrimos la galería con capitales europeos, no con capitales nuestros, yo soy un “empleadito”. A mí me pueden pegar una patada en el culo y sacarme, pero la primera regla que yo puse para abrir esta galería era que yo iba a hacer lo que a mí me parecía que estaba bien.

Te interesa marcar un perfil de la galería al seleccionar las exposiciones que se realizan?

Se va dando por consecuencia de las necesidades, de repente hay artistas que tienen necesidad de hacer una exposición porque están olvidados, como el caso Espínola Gómez, todo el mundo lo ignoraba y nosotros organizamos una gran retrospectiva. Hicimos un gran libro auspiciado por el City Bank. Para todo lo que es cultura de alguna manera se pueden lograr apoyos. Hicimos la de Ruben Gary. Expusimos todo el entierro de Liber Arce en el año 81. A Héctor Hardy, que vivió la guerra en París... Le dimos espacio a la gente que realmente necesitaba. Teníamos una inclinación de hacer una revalorización de determinadas personas, como darle una medalla a quien había sufrido la situación.

Dijiste teníamos, cuál es el criterio ahora?

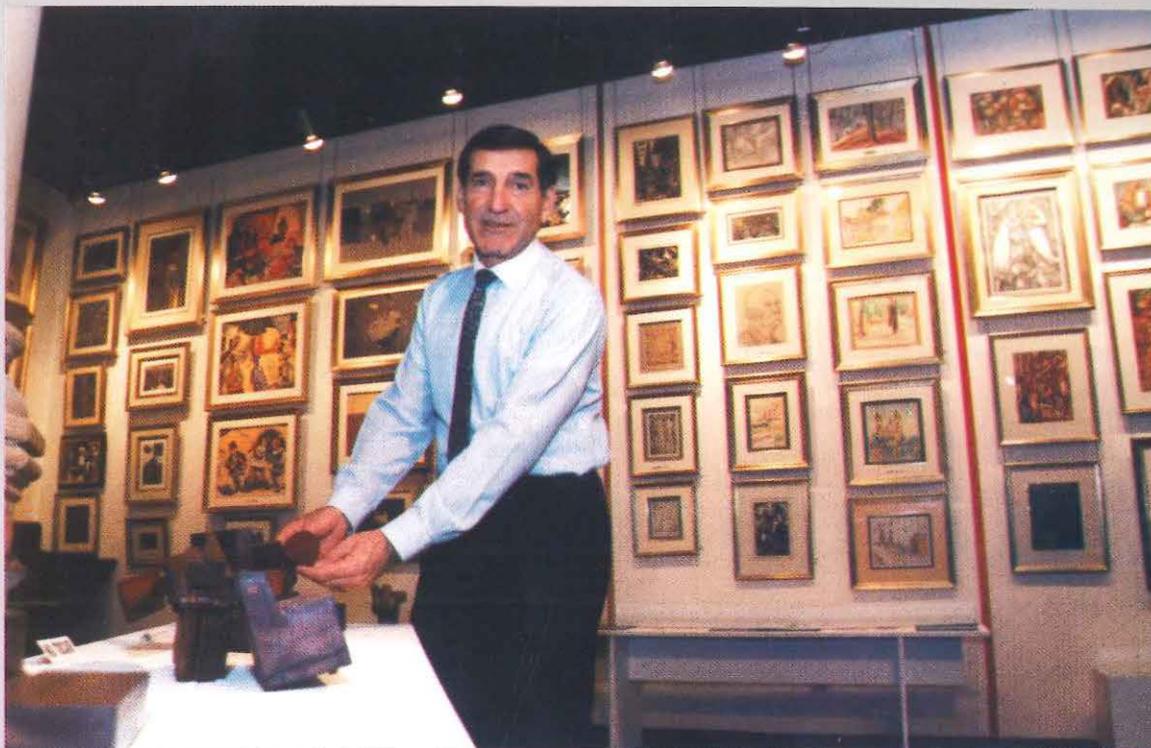
Ahora cambió, ya aquellos veteranos no están, ahora hay toda una generación nueva que uno ve que se defiende, abren una galería entre cuatro o cinco, tienen otra dinámica, entonces ahora la función es otra.

Pero cuál es el criterio que maneja ahora la galería?

El criterio que define a la galería hoy es cien por ciento revisionista. Hace poco organizamos una exposición de gente joven de tapicería, Magalí Sánchez y Jorge Sosa. La gente no podía creer que eso se hacía acá, en el Uruguay. Fue un homenaje a Ernesto Aroztegui, con un gran tapiz suyo.

Los medios de prensa vinieron el día de la inauguración, hicieron los registros y los pasaron un día después de finalizada la exposición. Es el gran problema nuestro... ¿Cómo le hacemos entender a los medios que tienen que informar? Estamos tratando de que la persona que venga a exponer tenga muchas vinculaciones para que pueda traer a la prensa. Inauguramos hace poco la exposición de un pintor

² Espacio de exposiciones perteneciente a la Intendencia Municipal de Montevideo. (N del E)



joven y estaba toda la prensa, porque el padre tiene una compañía de seguros, y a través de esto, lo otro, la agencia de publicidad... Lamentablemente estamos hoy cayendo en eso. No me importa si la calidad es mediocre, buena o mala, si se vende o no se vende, lo importante ahora es que la gente se entere que pasan cosas culturales en el Uruguay. Nos lanzamos ahora con éste libro, por los 90 años del Museo Nacional de Bellas Artes, lo hace Alfredo Testoni y nosotros, cada uno poniendo todo lo que tenemos y no ganando nada, pero los artistas tienen que quedar documentados. El libro va a tener traducción al inglés, 400 fotografías en colorés:

Volviendo a la pregunta anterior, el perfil de los artistas que seleccionás, entonces no tiene que ver con una imagen que quieras darle a la galería o a tu labor de marchand sino que tiene que ver con la respuesta del público.

La respuesta del público, la necesidad del público, y la necesidad de promocionar masivamente el arte y la cultura en el Uruguay.

¿No creés que haría falta una línea o una política cultural desde el Ministerio de Cultura, o desde la Intendencia, para dinamizar el mercado del arte? Que hiciera una lectura global de lo que está pasando en la esfera del arte en Uruguay y de alguna manera uniera esos fragmentos y proyectara nuestra imagen cultural. Creo que habría que integrar a la Cámara de Comercio a todo esto, y que cada vez que sale una delegación al exterior, debería llevar una exposición de un artista que sea representativo de lo que es la cultura. La gente queda

sorprendida, primero porque no saben dónde queda el Uruguay.

No saben dónde queda el Uruguay pero saben quién es Torres García, eso habla de que en algún momento hubo una posición importante de la cultura uruguaya, que ahora no es tal, ahora Uruguay y Paraguay, es lo mismo.

Nosotros tenemos miedo de darnos cuenta la capacidad que tenemos, de decir que tenemos, tenemos miedo de dar. Somos de una inseguridad, que estoy de acuerdo que es una consecuencia de la escuela que dejó la dictadura, donde todos teníamos terror, sobre todo los que teníamos familiares presos...

Hablando del público de la galería, ¿vos pensás que está dibujado un poco ya en el mercado uruguayo lo que la gente va a comprar? ¿O la función de los galeristas es investigar, difundir y acercar el coleccionista a obras que podrían ser de interés?

No, en el Uruguay se compra un cuadro como un par de zapatos, o un auto, porque la gente está cada vez menos informada, cada vez hay menos cultura. Es imposible que haya galerías como puede haber en un país desarrollado.

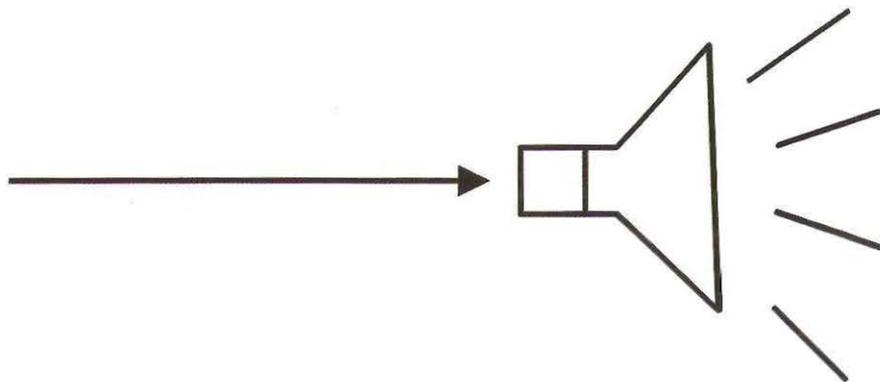
Con cuántos artistas trabaja la galería?

Unos 80 más o menos. No es un número fijo, si vos me traés un cuadro, yo lo cuelgo, no hay problema, pero si no funciona, te llamo a los dos meses y te digo que no pasa nada. Acá tenés que moverte con mucha bondad, ésa es la palabra, yo no dejo de mirar los cuadros de nadie, ni de uno que recién empezó. Y digo la verdad. **ARTE:01**

Entrevista con Osvaldo Cibils

LEZLAN KEPLOST

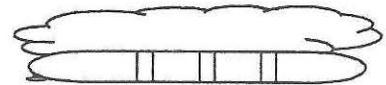
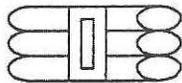
Galería de Arte



Osvaldo Cibils crea y dirige la Galería de Arte “Lezlan Keplost”. Un subsuelo de una casa que fue su taller y ahora comparte con el público general. Pudimos comprobar en varias de sus inauguraciones la energía que se genera en un espacio no tradicional repleto de gente que sigue con interés las propuestas de artistas nuevos y no tanto.

¿Tu intención es movilizar un mercado de arte deprimido o creés que tiene que haber una nueva forma de mostrar y trabajar con el arte contemporáneo?

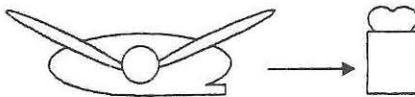
De momento la galería está funcionando como un lugar alternativo en el cual se intenta mostrar las obras de los artistas de una forma exenta de cualquier otra situación que no sea arte. Sin demasiado plan estratégico a priori ni intención de movilizar nada, el proyecto se desplaza *frame to frame* en una línea de tiempo que comienza en la cultura y termina en la credibilidad. Evaluando un poco la situación diría que sí, que hay otras formas de trabajar y mostrar el arte nacional sin aquello de la nostalgia fácil y persistente del seno materno y asumiendo que el agua de las canillas no sale de las paredes. Sería bueno que un conjunto de artistas expresados en su verdadera magnitud generaran su propio mercado. El mercado es una buena instancia intermedia entre La Obra y La Obra.



¿Cómo surgió el proyecto Lezlan Keplost?

Hace algunos años un amigo, el Master Ing. Agrónomo Pablo González, me ofreció el sótano de Isla de Flores 1931 para que lo utilizara como taller y allí poder mostrar mis obras. Eso hice hasta que me aburrí de ver mis propias cosas.

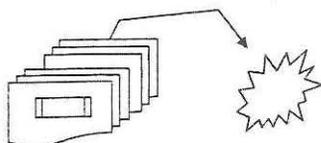
Dos experiencias previas a la inauguración oficial de la galería (abril de 2001) fueron fundamentales: una exposición mini-retrospectiva de dibujos de Carlos Pieri (1998) y una muestra colectiva de ocho artistas invitados (1999). Después hubo un tiempo difícil y a finales de 2000 gané un premio adquisición.



¿Por qué Lezlan Keplost?

Lezlan Keplost es un nombre que surge de una especie de poesías creadas con símbolos del teclado mezclados con frases escritas con el programa *Simple Text*, leídas por la computadora en voice *Speak Boing*, grabadas en cassette y mal transcritas de oído. La poesía es de 1997 y desde entonces el nombre Lezlan Keplost me ha resultado muy familiar.

Lezlan keplost significaría entonces algo así como **menor que hasta que explote**.



¿Es Galería LK un proyecto artístico personal?
Sí.

Es una obra, y como tal: una obra se integra a un determinado contexto luego de alcanzar ese instante de verdad absoluta en el cual no existe la contradicción. Ese brevísimo punto en el que la obra contiene todos los conocimientos y todos los lenguajes en donde el artista encuentra su medida real de integridad y logra permanecer parado sobre su propia cabeza patrimonio del universo. El arte es entonces la mayor de las implicancias y su efecto es aspensor. Luego comienza a explicarse. Aquella verdad de inmediato se vuelve contra sí misma. La obra previa es comprensible y la posterior devela el misterio. Y en conocimiento de esto el artista deberá regenerarse nuevamente.

¿Cómo se dirige una galería de arte siendo artista plástico?

Perfecto.



B

¿Seleccionás personalmente los artistas que exponen en LK, ¿en base a qué criterios se hace la selección?

El criterio ha sido de afinidad con la obra de los artistas que han expuesto o expondrán este año. Obras y artistas que considero entretenidos e inteligentes. Variados lenguajes y bonitos colores.



¿Estás asociado a la Asociación de galeristas?

No.



¿Cuál es tu opinión sobre la forma de trabajo de las demás galerías en UY?

No sé, no sé exactamente qué es lo que hacen las otras galerías. **ARTE:01**



De la serie "Cajas de Peitr".

Tel.: (598-2) 709 2618 - 419 5162. E-mail: facmvd@internet.com.uy

Margaret Whyte

ALCIDES MARTÍNEZ PORTILLO

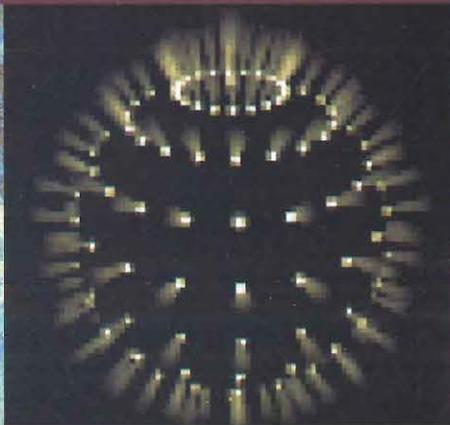
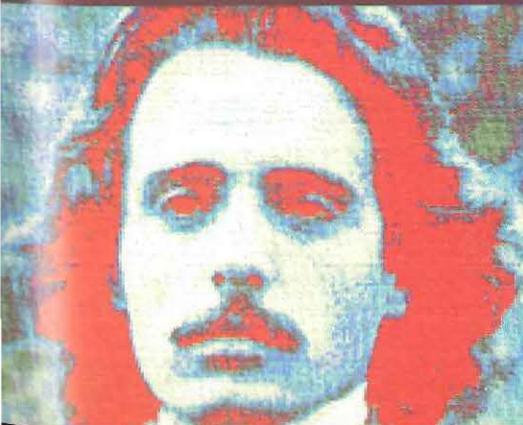
Durante 5 años firma sus obras con el nombre falso de Jhon Cagge, músico australiano inexistente, nacido en 1939 desaparecido en 1973... *"lo que le ha costado varias internaciones en distintos centros psiquiátricos y también varios premios y selecciones en salones y concursos"*.

"Miente con continuidad, desorientando a sus familiares, amigos y colegas a los que confunde creando falsos rumores hasta lograr que se hagan reales. Usa todo tipo de disfraces para ir a trabajar, a vernisajges y al supermercado. Evita aparecer en sus muestras, salvo que esté seguro de que no lo reconocerán o no encontrará ningún conocido".

"Hay que ser siempre transparente. Tanto en el arte como en la vida. *Aunque se corra el riesgo de desaparecer físicamente, mentalmente, o para el cobrador de la luz.*"

"Carta de Cagge a su editor, Estocolmo, 1972"

Alcides Martínez Portillo comienza a trabajar en la computadora en 1995 siendo uno de los pioneros del arte digital de nuestro país. En esta nota recorreremos un pequeño trayecto de sus ideas, justificaciones de las obras e imágenes.



“Al principio dibujaba y grababa.

Y Gelman decía “Quien dijo hasta aquí el amor hasta aquí el odio, hasta aquí el agua hasta aquí el fuego”.

Y un día un vaso en el que enjuagaba los pinceles arrojó sombra sobre la obra y la incorporé copiándola con acuarela. (Memoria del agua).

Pero al sacar el vaso se hizo claro que algo faltaba, era el dibujo del vaso o el vaso mismo?

Me jugué por el vaso, y mis obras se poblaron de vasos pegados con líquidos.

Cada vaso mejoraba la idea, así que en poco tiempo el dibujo que había debajo empezó a no verse, y el hecho de poner los vasos pasó a ser lo importante.

Así una noche coloqué sobre un papel blanco de 20 metros de largo, iluminado por luz negra 2500 vasos con agua turquesa y ningún dibujo y ningún grabado. (“Memoria del agua”, Centro Cultural Ciudad de Bs. As. 1988).

Y no sabía por qué pero cuando terminé quedé contento y no. Cuando durante la noche coloqué el último vaso y la obra quedó lista para la inauguración, sentí que había aprendido algo más con el esfuerzo, pero no supe que era hasta que un año después invitado por el grupo “Escombros” coloqué en La Plata (Pica. De Bs. As.) delante de mucho público 1500

vasos, durante el día, ya que la muestra era sobre el pasto y no había noche anterior para prepararla.

Ya no había dibujos, ni grabados (por lo menos ahí en la “instalación”), pero la energía, el hecho de “crear” delante de los espectadores generaba una corriente de realimentación que los suplía.

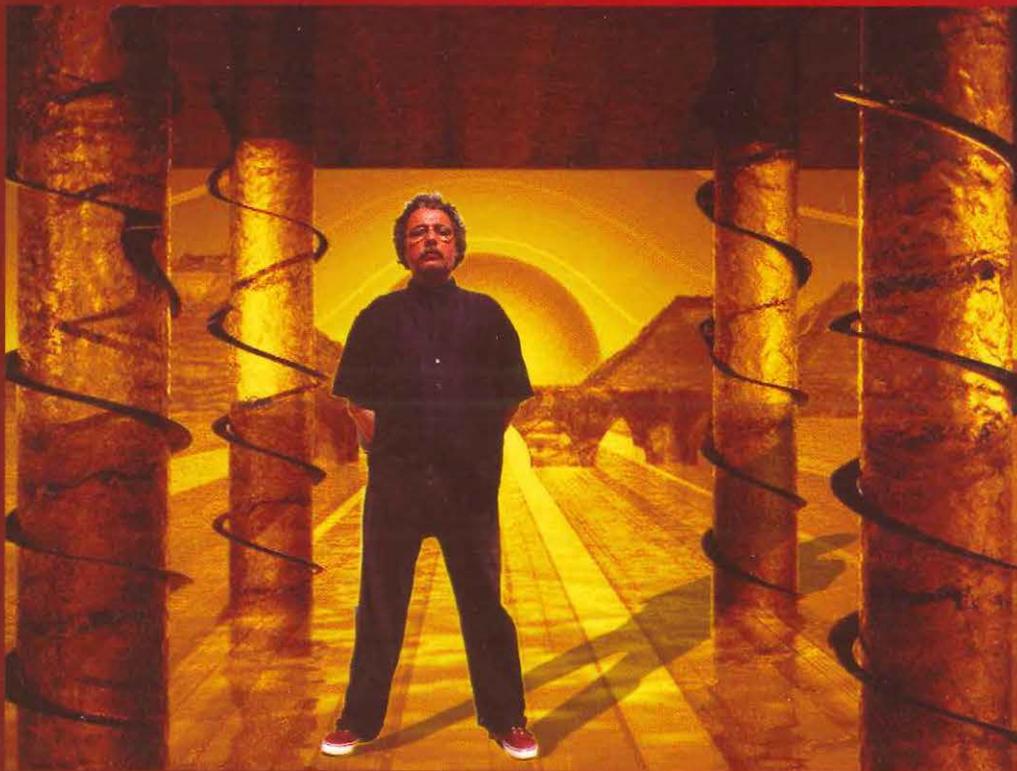
Estaba feliz, y lo seguí estando cuando descubrí que nada había descubierto y que era un inconsciente “proyecto de performer”.

Después supe que a esas Ceremonias sin Dios es imposible asistir sin un sentimiento de una cierta impostura.

Que el hombre es el animal más mutante de nuestra era, dado que en vez de utilizar el cuerpo solo en función de su supervivencia, ha construido un contexto externo en relación con rituales y ceremonias.

Que existe otro calificativo para el performer, que es el de mago semiótico, un operador de signos que se tornan tales en el curso de un ritual generalmente imprevisto.

Después descubrí muchas cosas más con Cagge y admiré su obra y el saber que tal vez él también 30 o 40 años antes, había sentido lo mismo que sentí aquel día que saqué el vaso y dejé la sombra acuarelada sobre la hoja y me prometí trabajar sobre lo que no sabía, dejándolo.”





CAGGE - BECKETT:

"RELACIONES DE INCERTIDUMBRE" (La máquina de destruir textos)

"De la íntima relación que unió durante varios años al escritor Irlandés Samuel Beckett, (premio Nobel 1969), con el músico australiano John Cagge y su compañera Conchita López, surge la idea germinal de "La máquina de destruir textos".

A partir de las charlas de café y el intercambio epistolar que el "trío" mantuvo en aquella época sobre "la teoría del caos", y las incipientes investigaciones sobre "la fractalidad en el lenguaje", fue surgiendo la idea de construir una máquina con las características que ustedes ahora pueden apreciar gracias a la investigación y el trabajo desinteresado de la "Comisión de homenaje a John Cagge y Conchita López" (filial Argentina).

La máquina está íntegramente diseñada sobre la base de bocetos y notas que J. Cagge fue acumulando en sus libretas de apuntes, publicadas por la editorial Gallimard en Dublín en 1983 bajo el nombre genérico de "Cuadernos en octavas" (Volumen 2, pág. 123 y subsiguientes)

Este proyecto pudo ser llevado a cabo gracias a la financiación del Honorable consejo deliberante de Ciudad de Buenos Aires, y al Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" de la Ciudad de Buenos Aires.

Agradecemos especialmente a "Microsoft Uruguay" la donación íntegra del software utilizado, así como los aportes intelectuales de la Lic. Martha Olaondo y el Asesor Técnico en automatización Antonio Martínez de la empresa CAIPE Uruguay, que además aportó el hardware necesario.

Por la Comisión de Homenaje a John Cagge y Conchita López Zytner de Tesler Paraskiva". **ARTE:01**

Las citas pertenecen a Alcides Martínez Portillo.

Download GRATIS
su Laberinto-Juego
Interactivo



Ideas + allá del software

Una habitación en penumbras, carcazas de pc esparcidas en el suelo, fuentes quemadas, pérdida de archivos en un disco duro que se niega a continuar, una pizza a medio comer, "music: response" de los Chemical Brothers, vecinos que se quejan...son los vestigios de una pelea personal para forzar las estrechas posibilidades de los diferentes paquetes de software que la industria nos provee para entretenernos o hacer algún dinero, nunca para crear arte. De ahí la pelea.

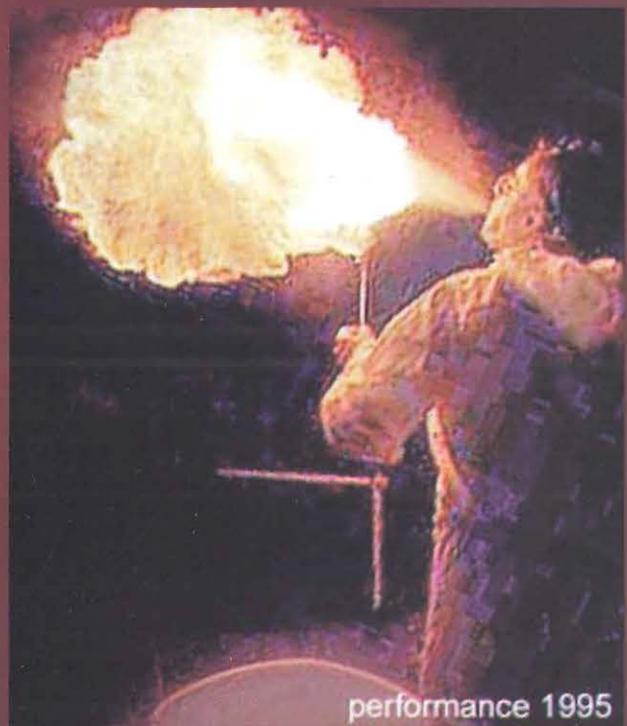
Alcides Martínez Portillo usaba la computadora como una herramienta más subordinada tanto a sus deseos como a sus obsesiones: una herramienta para construir un gran juego de solitario vedado para los espectadores y cuyos naipes eran barajados por Dios, una máquina destructora de textos consagrados de autores inmortales (¡cometamos faltas, cambiemos letras, rompamos la sintaxis!); mails con gif animados que esperábamos recibir todas las semanas, laberintos con salidas falsas y una navegación aleatoria en la cual perdernos para regresar al punto de partida y videos

abstractos 3D en loop incrustados en la red. La trama del quehacer binario virada, mirándose a sí misma puesta en abismo.

Alcides como programador conocía el orden lógico matemático con el cual guiar en forma precisa al usuario/espectador, como artista desmontaba ese trayecto al crear zonas de incertidumbre que no necesariamente arribaban a conclusiones o conceptos definitivos sino a la multiplicación de nuevas preguntas siempre incómodas y complejas. La mayor parte de las veces desde la complicidad y en un marco de juego que nunca era tan inocente como él lo presentaba.

Subvertir la estructura dada, expandir los límites de lo posible en la relación hombre/máquina y la apropiación de estos nuevos formatos para decir lo mismo desde otro lugar y con distintos tiempos son algunas de las características de los últimos trabajos de Alcides –presentes ya en su obra desde mediados de los años '90– que nos permiten entender mejor de qué hablamos cuando decimos "arte digital".

*Enrique Aguerre
18 de octubre de 2001*





el teatro: arte efímero,
único e irrepetible en cada función
lo esperamos a disfrutar juntos de la magia de compartir
un espectáculo en vivo en el corazón de carrasco.

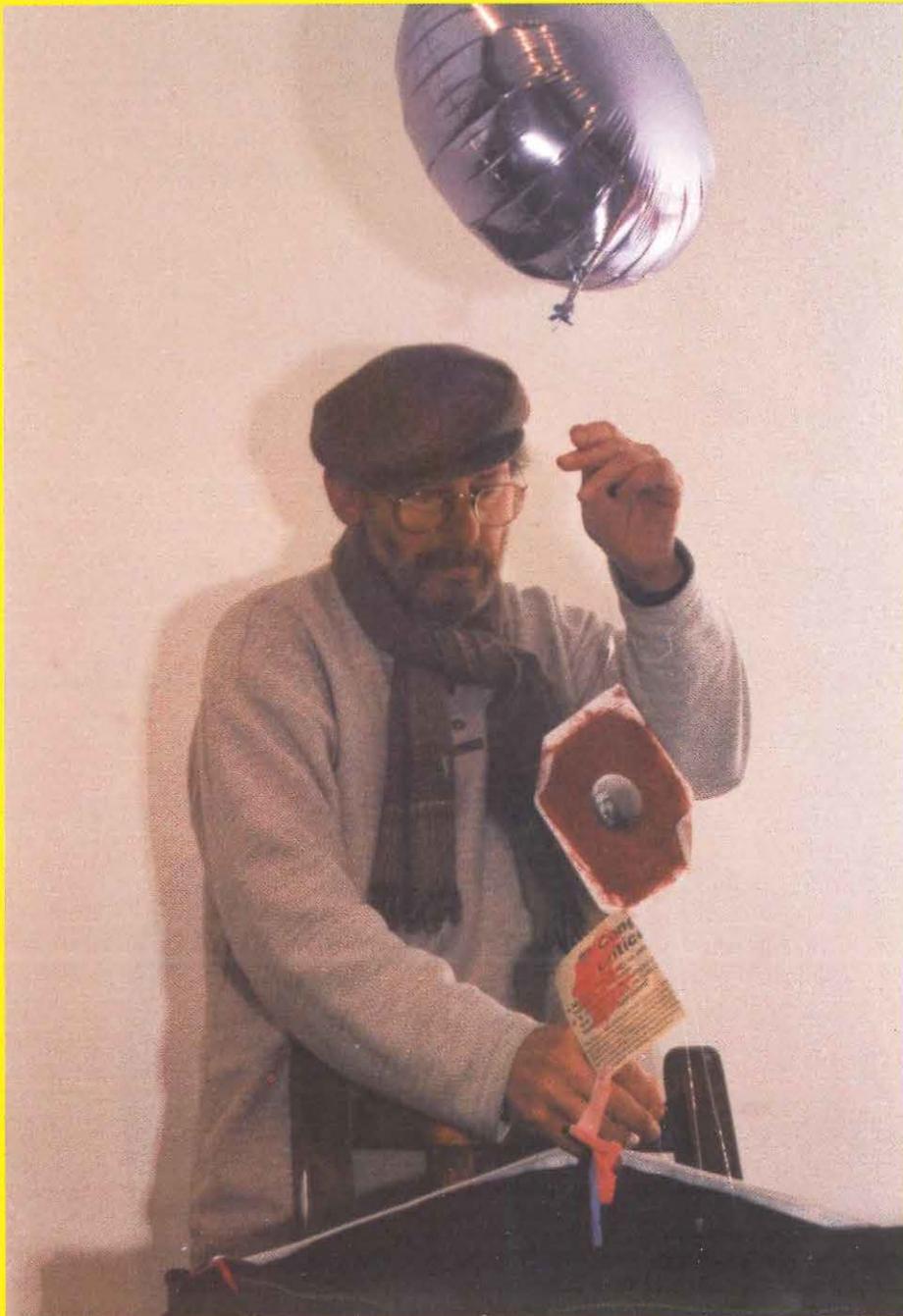
teatro - música - espectáculos infantiles - conferencias
lanzamiento de libros - talleres - centro de exposiciones

CARRASCO  LAWN TENNIS

<http://www.carrascolawn.com.uy>
Informes y reservas por el 6004312

El Mercado del Arte

O cómo generar un corto circuito con (dos) palabras



Semana de la Acción, Acción de Ernesto Vila. 1999.

Análisis

Clío Bugel

¿Qué tienen en común una bolsa inflada de aire y la figura en bronce de algún prócer a caballo? Que ambas son pasibles de convertirse en obras de arte, si se cumplen ciertas condiciones –alcanza, por ejemplo, con que algún integrante del mundo del arte las legitime como tales. Y, aunque muchos estemos convencidos de *entender* los argumentos por los cuales esto es posible, lo cierto es que hay que andarse con mil cuidados para no dar un salto de gigante –que resulta muy cómodo– y pasar del “pasible de ser” al “es”.

En este sentido, existe una fuerte tendencia entre los integrantes del mundo del arte –artistas, público, curadores, críticos, marchands, coleccionistas, gestores, etcétera– a considerar que el hecho de que un objeto o fenómeno cualquiera se transformen en obra de arte depende de una *decisión colectiva* tomada, al menos, entre algunos integrantes de la institución de la cual forman parte. Por supuesto, dicha tendencia está representada entre los teóricos también, y recibe el nombre de *institucionalismo*. Uno de los autores que le dio forma y nombre al institucionalismo –algo así como su *padre*–, fue el filósofo estadounidense George Dickie. “Una obra de arte en el sentido clasificatorio es (1) un artefacto y (2) el conjunto de aspectos del mismo que le confieren el estatuto de ser candidato a ser apreciado por una persona o un grupo de personas que actúan en nombre de una determinada institución social (el mundo del arte)”, sostiene Dickie en su libro *Art and the Aesthetic*. Y, para mitigar las acusaciones de que, en su definición, incluso los términos utilizados parecen salidos de algún reglamento institucional, agrega en *The Artworld*: “Para decirlo de manera muy general y poco elaborada, lo que significa ahora el enfoque institucional es la opinión de que una obra de arte es arte debido a la posición que ocupa dentro de una práctica cultural (...)”.

Que todo esto suena muy burocrático, es cierto; pero si se supera esa primera impresión, es posible encontrar trazas de institucionalismo en el discurso de muchos críticos, curadores, gestores culturales y, sobre todo, en el de numerosos artistas. Y eso se debe a que, en nuestra vida cotidiana, casi todos tratamos de facilitarnos las cosas, aunque terminemos llegando a formulaciones absurdas como “xxx es arte porque lo hizo un artista”, o “xxx es arte porque se expone en una sala de arte”. Los argumentos, no vale la pena invocarlos, se vuelven progresivamente autorreferenciales y tautológicos; su grado de vacuidad y contradicción es inversamente proporcional a la sensibilidad e interés de quien los esgrime (baste recordar las palabras de ciertos funcionarios públicos y políticos que, por ocupar altos cargos de cultura, se expresan alegremente sobre arte o sobre lo que venga).

El institucionalismo en todas sus aplicaciones –desde la más basta hasta la más exquisita– deja de lado un componente esencial de la obra de arte, algo que, por otra parte, resulta difícil de captar y definir articuladamente. Se trata de eso que nos excede a todos –en primer lugar al artista mismo, y más aún cuando procede de una cultura en la cual el arte tiene menos interés, prestigio o difusión que en la Occidental– y que sólo en las sucesivas interpretaciones, en la vigencia de determinadas obras, se va desgranando. Ese *exceso* o *excedente* tiene que ver, seguramente, con ciertas necesidades transhistóricas (como señalan unos cuantos esencialistas) y por ende, transculturales. Esto es tan discutible como la teoría institucionalista, pero no es el tema que nos interesa ahora. En cambio, el motivo por el cual se presentan aquí, de manera tan esquemática, estas dos visiones tan diferentes del arte, es que, desde el punto de vista de la segunda, expresiones como que el arte es un *bien económico* o un *producto de mercado* tienen escaso sentido.

O más bien, no agregan nada a la cuestión central que es ¿cómo definir una obra de arte?, o ¿cómo establecer una frontera aplicable para todos los casos entre lo que es arte y lo que no lo es? Más bien, la consideración económica contribuye a desdibujar la especificidad del concepto *arte* y se convierte en un instrumento reduccionista, aunque en apariencia constituya una vía de *enriquecimiento* de la cuestión.

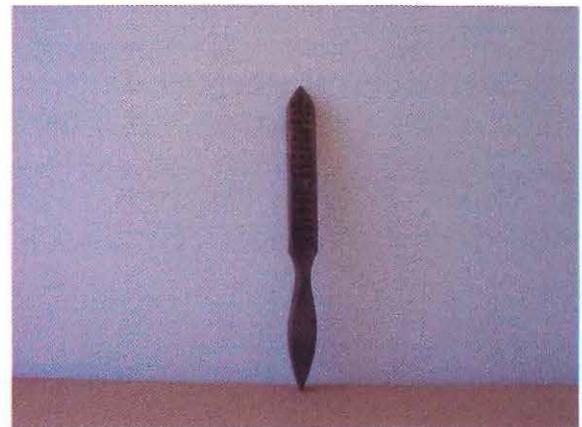
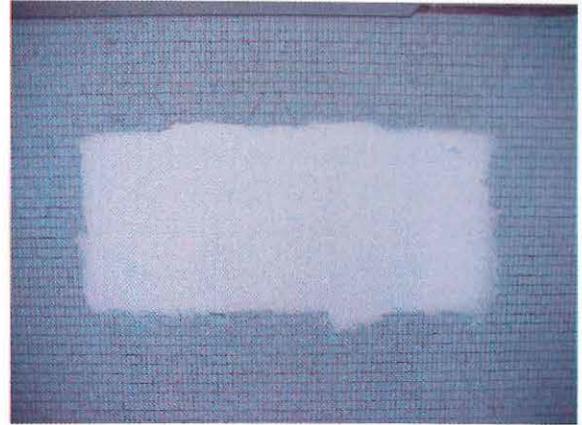
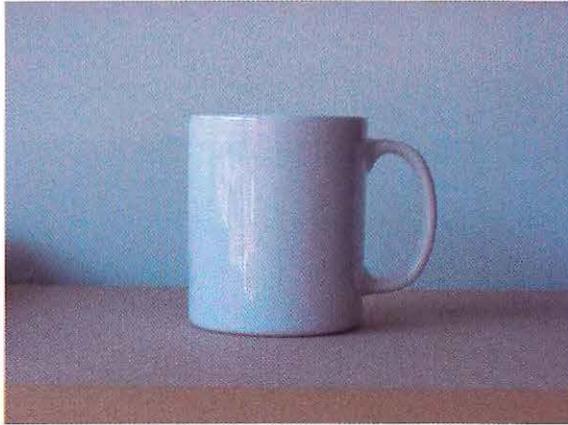
El cortocircuito reduccionista

Las obras de arte –en el sentido más general, es decir, *todo* lo que producen quienes se autodenominan artistas o quienes son reconocidos como tales por la comunidad artística– tienen una multiplicidad de interpretaciones, funciones y valores que responden a los diversos niveles en los cuales operan. Pero si se las toma como *bienes económicos*, la asignación de valor se vuelve unívoca. Y entonces se inicia una larga cadena de malentendidos, confusiones y errores (crasos), silenciosos cortocircuitos que contribuyen a anular los canales de comunicación entre aquellos que reducen al arte a sus propiedades medibles –la económica es sólo una de ellas, pero también se puede medir con otras varas, como la social o la estética, por ejemplo– y los demás interesados. Este último grupo está compuesto por las personas que, además de reconocer algunas o todas las propiedades expresables en palabras y/o mensurables en diversos términos, advierten algo más: una suerte de *resto* o *excedente* que escapa a toda interpretación articulada, a todo intento de aplicar la palabra. Y, precisamente, eso es lo que suponen tiene el arte de específico e irreductible. Esta diferencia de concepción, contrariamente al trato que se le dispensa diariamente – como si constituyera una *sutileza* de expertos o románticos soñadores– es decisiva. Sin la recurrente sensación y consiguiente búsqueda del *excedente* en la obra de arte, se vuelve uno creyente en alguno de los múltiples reduccionismos que convierten al arte en algo que se puede agotar mediante clasificaciones y mediciones. De todos modos, supongamos que la mayoría de los economistas concede que no se puede tratar a las obras de arte como un bien de compra-venta a secas, igual que las lechugas o los pollos. Hagamos de cuenta que están de acuerdo todos los economistas, incluso los más fanáticos, los que pretenden explicar todo en base a datos macro y microeconómicos y son capaces de desestimar la existencia

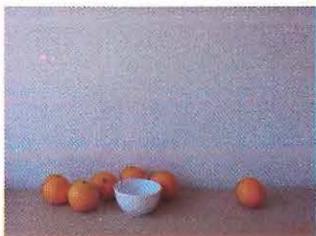
de aquello que escape a ese curioso sistema de interpretar el mundo (a tal punto que tratan de convencernos de que, como los *números* indican que un país ya no es pobre, los indigentes de dicho país existen, aunque sean nuestros vecinos y los veamos sufrir cada día). De ser así, se podría decir que, al menos en el punto de partida, existe cierto consenso general. Sin embargo, al dar el paso siguiente y tratar de definir cuál es la diferencia entre el arte y las lechugas o los pollos, aparecen las primeras señales de divergencia. Porque, si bien constituyen *alimento* para la vida humana, muchos aún se muestran indecisos o indiferentes no ya respecto del carácter esencial del arte, sino que parecen cuestionar su propia existencia. (Sin duda, cuando se trata de cubrir necesidades básicas, lo primero es el alimento para el estómago; después, mucho después, se pueden atender cosas como el arte. Si bien esto es indiscutible, no se debe olvidar el curioso hecho de que ni siquiera los pueblos más pobres de Africa dejan de pintar sus cerámicas, tejer sus cestos, teñir sus géneros o tallar sus canoas, en algunos casos con más esmero que en otros.)

Pero, para quienes intentan conciliar los términos comerciales y económicos con los del arte –y que, por supuesto, no son sólo economistas o vendedores de arte–, ¿en qué matiz de esencialidad –o inesencialidad– se sitúan las obras de arte a la hora de fijar precios? Si esto cuenta, ¿acaso el precio de las obras en el mercado se establece en base a los mismos criterios que rigen en el supuesto *libre* sistema comercial y financiero del planeta, aunque cambien las denominaciones? Y en ese caso, ¿existe una versión *artística* de los sistemas de cuotas, el tratamiento especial y diferenciado, las crestas arancelarias, el flujo de capitales, la inversión directa, etcétera?

Quiénes plantean la necesidad de examinar al arte *también* como un bien económico opinan que no hacerlo es desconocer la *realidad*, esa realidad que ellos creen conocer muy bien por el hecho de *no tener miedo de hablar de cuestiones materiales y concretas*. Es probable que no tener en cuenta la dimensión del mercado a la hora de hablar de arte sea una omisión, pero lo contrario es mucho más inquietante. En esta porción de planeta donde el Sol viene a morir (Occidente viene de *occiso*) y el mercado se ha convertido en una maquinaria que arrasa incluso con sus admiradores, cunden los cínicos y los *realistas* dispuestos a prescindir de todo aquello que no sea *objetivamente* medible y exceda el valor comercial, social, político, estético o incluso moral del arte.

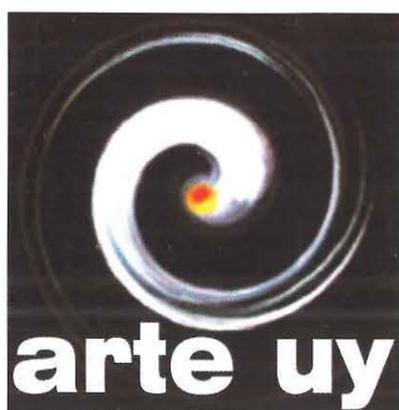


Fidel Sclavo



T 7 0 8 4 9 5 9
E f s c l a v o @ m o n t e v i d e o . c o m . u y

MARCELO ACOSTA Y LARA, ENRIQUE AGUERRE, CLAUDIA ANSEMI, LUIS ARIAS, ELISA ARMENDÁRIZ, CARLOS BAREA, JAVIER BASSI, ANA BAXTER, PATRICIA BENTANCUR, CECILIA BRUGNINI, GABRIEL BRUZZONE, MARISÚ BUQUET, EDUARDO CARDOZO, CRISTINA CASABÓ, ODILE CAUBARRERE, IGNACIO CHOUHY, GERARDO CORREA MARTÍN, YVONNE D'ACOSTA, PABLO DAMIANI, DIEGO DONNER, LACY DUARTE, MARTHA ESCONDEUR, DIEGO ETCHEVERRY, GUSTAVO FERNÁNDEZ, RITA FISCHER, RODRIGO FLÓ, EDGARDO FLORES, GLORIA FRANCHI, ALFREDO GHIERRA, CLARA CONCALVEZ, PILAR GONZALEZ, SOLEDAD HERNÁNDEZ, FERMÍN HONTOU, VIRGINIA JONES, NORA KIMELMAN, CLEVER LARA, MARCELO LEGRAND, FERNANDO LÓPEZ LAGE, DIEGO MASI, CECILIA MATTOS, ENRIQUE MEDINA, ANA MÉNDEZ, MARCELO MENDIZÁBAL, MARTÍN MENDIZÁBAL, CARLOS MUSSO, CLAREL NEME, INÉS OLMEDO, MÓNICA PACKER, AGÓ PAÉZ VILARÓ, CARLOS PAÉZ VILARÓ, VIRGINIA PATRONE, ALVARO PEMPER, PABLO PERALTA, PEDRO PERALTA, ANTONIO PEZZINO, DIEGO PIRIZ, OCTAVIO PODESTÁ, TERESA PUPPO, NELSON RAMOS, MARTÍN RODRÍGUEZ, SANJO RODRÍGUEZ, JULIANA ROSALES, JORGE RUANO, ROSARIO RUBILAR, ANA SALCOSKY, ANALÍA SANDLERIS, JAVIER SANTAMARÍA, ADOLFO SAYAGO, FIDEL SCLAVO, FELIPE SECCO, CARLOS SEVESO, CAROLINA SOBRINO, GUSTAVO TABÁRES, MARIVÍ UGOLINO, JUAN URÍA, PATRICIA VÁSQUEZ, GUSTAVO VÁSQUEZ, DINA VICENTE, SERGIO VIERA, ERNESTO VILA, ANDRÉS VIVO, MARGARETH WHYTE, ALVARO ZINNO, IGNACIO ZULOAGA...



El mejor lugar para comprar arte uruguayo

www.arteuy.com

+5982 7102460, 094 457506, 099 163320, Montevideo _ e-mail: info@arteuy.com

¿Existe la movilidad en la cadena alimenticia?

Análisis

Tamara Stuby



Feria de Arte Hotel Sheraton de Montevideo, 1999.

Desde la perspectiva del artista el mercado sigue siendo como son los Reyes Magos para los niños: sin tener muy claro hasta dónde llega la creencia y dónde empieza el cinismo con respecto a ellos. De igual forma nos podrían reducir a un estado de coquetería sin vergüenza y negociación panza-arriba. Es la tradicional enemistad que existe –pero con respeto, y a distancia– entre el artista y el mercado.



Feria Internacional de Los Angeles. 1991.

Un artista plástico produce con el fin principal de poder mostrar lo que hace y así hacer dar a conocer a sus obras. La importancia relativa que tiene la venta de la obra para el artista es una variable que depende de la actitud y estrategia que adopte cada creador. En la década del '60, hubo un intento de desacomodar el objeto de arte, de intervenir en el tráfico de obras con una nueva filosofía cuestionando al sobre-fetichizado objeto de arte. Fue un intento que, al final de cuentas, no dejó al mercado de arte exactamente arrodillado. No obstante, siguen resonando las múltiples repercusiones que el debate sobre el tema ha incurrido en sus distintas formas y momentos en distintos lugares del mundo en las prácticas artísticas, curatoriales, investigativas, como también en el mercado. Cuando hablamos de "el mercado", hablamos de un sistema de valoración e intercambio en el que participan miembros de varios campos distintos. Los coleccionistas, las casas de remates, las galerías, las instituciones culturales, los historiadores e investigadores, los críticos, los curadores, los marchands, etc., y, finalmente, los artistas, en más o menos este orden, formando una suerte de cadena alimenticia. La jerarquía en sí puede ser a primera vista el aspecto más evidente, pero la diferencia entre la forma de establecer el valor que funciona en los distintos niveles y como éstos se

combinan para construir "el valor" se hace sentir con creciente presencia.

En un análisis de los mecanismos del mercado de arte actual, René Gimpel destaca que los valores bueno/malo, belleza/fealdad no tienen lugar entre los verdaderos valores dominantes de nuestra sociedad, y que "Una pintura mala, fea, que se vende por una ganancia, es útil." Hace diez años, esa "utilidad" del arte como posibilidad de inversión fue un tema de importancia solamente para las grandes casas de remates y los coleccionistas "top"; no tocaba de cerca a un artista vivo Latinoamericano. Esto ya no es así, gracias al interés despertado durante la última década por el arte contemporáneo Latinoamericano.

La confianza tradicionalmente puesta en el lento proceso de depuración de la historia misma para establecer calidad, en nuestros tiempos ha dado lugar a otra visión. Los autores de la historia –no considerada ya como una fuerza objetiva de la naturaleza, sino como el resultado de proyectos generalmente interesados– son más que nunca el centro de atención, y esta certeza es mayor aún cuando se trata de la evaluación del arte contemporáneo.

Acercándose a la noción de "utilidad" desde un ángulo distinto, Mari Carmen Ramírez comenta acerca del "papel cómplice que han tenido las élites Latinoamericanas en la

promoción de construcciones fáciles de la identidad latinoamericana por la vía del arte (ej. el culto a Frida Kahlo), entendido para el consumo a corto plazo.⁷² Ilustrando la pulseada entre los intereses del mercado y de la historia, habla del poder del curador de presentar una visión diferente, con mayor complejidad, que no depende de una caracterización plana que funcione como estrategia de venta. Refiriéndose a dos muestras recientes, explica cómo “el énfasis sobre las tendencias y artistas ‘alternativos’ ha funcionado como correctivo para ambos estereotipos generados desde el centro y desde la élite, y las estrategias impulsadas por el mercado.”⁷³

Por otro lado, Rachel Weiss analiza la función que cumplen las exhibiciones curadas en “su rol de historizar al arte, su establecimiento de un legajo cultural, en la posibilidad de establecer un consenso acerca del valor y de su legitimación –en crear, en otras palabras, las condiciones necesarias para el comercio del arte–.”⁷⁴ El crecimiento de los roles de las instituciones y de los curadores parece estar dejando el posible valor de la obra permeable a la participación de un espectro mayor de profesionales.

Dos rubros que han mostrado un rápido crecimiento recientemente son las bienales y las ferias de galerías internacionales. En las grandes ferias de los últimos años, la incursión de propósitos “culturales” en el terreno antes considerado puramente comercial ha sido motivo de muchos comentarios, como también la transparencia de ciertos fines políticos y comerciales –de una estructura puramente cultural– en el contexto de las bienales ha sido rotulada “contaminación”. Estas tendencias hacen esfumarse la nítida delimitación de un sistema que podemos llamar mercado, y parece que ya que es inevitable aceptar una confluencia entre estos campos, sería importante definirlos. No es posible encarar eso aquí, pero sí hacer algunas observaciones.

Según Andrew Brighton, “La existencia misma del mercado implica capacidad de elección y competencia, con una pluralidad de intereses representados en cada nivel.”⁷⁵ Un efecto que conlleva la confluencia ya mencionada es que los intereses de los distintos campos tienden cada vez más a alinearse, y el éxito de los megaeventos demuestra un aceitado enlace entre los fines de las organizaciones políticas de las ciudades anfitrionas, los patrocinadores, las galerías, los coleccionistas, los curadores e investigadores. Visto en principio como una oportunidad de entrada al mercado para representantes de muchas escenas locales dispersas, algunas ferias han ido tomando más un aspecto de cumbre, de “...encuentro cultural entre expertos”⁷⁶, que ha despertado una ansiedad sobre una potencial “...monopolización en la formación del gusto.”⁷⁷ Ofrece un ejemplo del extremo temido Naomi Klein, hablando de las megafusiones dentro del ámbito de la música, preguntándose, para qué esperar que tome su ruta tradicional la cristalización del valor de un artista, cuando, “... controlando todos las variables, se puede crear la ilusión de un exitazo antes de que siquiera suceda?”⁷⁸

¿Eso nos pone en la posición algo incómoda de defender a los mecanismos del mercado en la búsqueda de conservar o incrementar la diversidad, o, por lo menos, la competencia?

No creo, pero hay que observar con atención la distancia abriéndose entre los llamados expertos y quienes, por defecto, terminan siendo los amateurs, los artistas mismos. El peligro es que se relativizan las escenas locales frente a las de los grandes circuitos, a pesar del porcentaje de participantes o protagonistas de cada nacionalidad que estén presentes. Visto en el contexto del ámbito comercial global, nuestro paralelo más cercano sería el trabajador (productor) quien, frente a las mega-fusiones de mano en mano con sweatshops tercermundistas, va separándose cada vez más del mercado para cual está produciendo.

Desde la perspectiva del artista el mercado sigue siendo como son los Reyes Magos para los niños: sin tener muy claro hasta dónde llega la creencia y dónde empieza el cinismo con respecto a ellos. De igual forma nos podrían reducir a un estado de coquetería sin vergüenza y negociación panza-arriba. Es la tradicional enemistad que existe –pero con respeto, y a distancia– entre el artista y el mercado. Nos encontramos en un momento de muchos cambios, tanto en las formas de producción artística como en las formas y condiciones del mercado, pero quedamos con la misma inquietud de siempre de saber de qué se trata ese mal necesario.

1. Gimpel, René, “Art as Commodity, Art as Economic Power”, *Third Text* 51: *Obscene Powers: Corruption, Coercion and Violence*; 51-55, 2000.
2. Ramírez, Mari Carmen, “Constellations: Toward a Radical Questioning of Dominant Curatorial Models”, *Art Journal* Spring 2000.
3. *ibid.*
4. Weiss, Rachel “Some Notes on the Agency of Exhibitions”, *Visual Arts and Culture* 2; 117-127, 2000.
5. Gimpel, René, “Art as Commodity, Art as Economic Power”, *Third Text* 51: *Obscene Powers: Corruption, Coercion and Violence*; 51-55, 2000. (referencia a Andrew Brighton)
6. Benítez Dueñas, Issa María, “Feria internacional de arte contemporáneo ARCO 99” *Art Nexus* 32; 94-98, 1999. (citando Rosina Gómez-Baeza, directora del ARCO '99)
7. Benítez Dueñas, Issa María, “ARCO 2000 Madrid” *Art Nexus* 36; 108-111, 1999. (citando Achille Bonito Oliva, curador para Italia de ARCO 2000)
8. Klein, Naomi, *Mergers and Synergy*; Flamingo, Great Britain 2000.

Entrevista con

CLARA OST DE ENGELMAN



La Colección Engelman Ost es una de las más importantes colecciones de arte contemporáneo uruguayo. Visitada por curadores, directores de museos del país y del exterior así como por un numeroso público que concurre a las exhibiciones que se realizan en sus salas, es uno de los puntos de encuentro de los agentes que componen el campo del arte en nuestro país.

Es difícil adivinar desde la calle, el porte de la galería y su riqueza espacial.

En el interior se han dejado casi sin alterar las habitaciones que dan a la calle, una gran sala lateral de forma longitudinal se reserva para las exhibiciones transitorias, mientras que el antiguo patio con claraboya alberga una muestra de Hugo Longa.

La gran intervención en el edificio se encuentra al fondo del predio. Se construyó una zona de exhibición en tres plantas, comunicada espacial y visualmente por un espacio de triple de altura.

Esta inusual obra en nuestro medio fue realizada por el Arq. Manuel Groisman.



¿Cómo comienza esta pasión por comprar arte?

Mi relación e interés por el mundo del arte se dio en forma natural, sin estrategias ni intencionalidad. Al visitar exposiciones, talleres, museos y conocer artistas, encontraba obras significativas con las cuales quería seguir dialogando, en una experiencia que ha sido siempre vital y de intercambio.

¿Se considera coleccionista?

Si consideramos como colección a un conjunto representativo de mis afinidades, coherente con la expresión artística de los representados, cuya selección y responsabilidad son de mi autoría, entonces soy coleccionista.

No se trata de un hobby, acumulación o competencia.

El arte es una inversión...

Nuestras adquisiciones no están condicionadas por su valoración actual en el mercado ni por su posible rendimiento económico en el futuro. En nuestro caso es una inversión cuya plusvalía es el crecimiento intelectual, emocional, estético.

Hay un criterio selectivo muy claro, casi curatorial. Cuáles serían los ejes de la selección de las obras y artistas.

Intentamos crear un centro de arte vivo con obras que reflejen en múltiples soportes la intervención de los artistas en los procesos de cambio cultural.

Si lo provocador y lo sensorial están acentuados, la reflexión, el concepto y lo formal subyacen en la selección.

¿Porqué tanto interés en el documento, el arte como hecho histórico?

Siento al arte como el medio que le permite a un ser humano ejercer su libertad de expresarse y lo encuentro como uno de los mejores dispositivos para entrar en contacto, interpretar y transmitir una época y su circunstancia.

¿Cuántas obras tiene en su acervo?

La cantidad no es prioritaria cuando se quiere visualizar la trayectoria de un artista o de un movimiento emblemático.

¿Cómo surge la idea de abrir un espacio para el público?

Una obra de arte es parte de un proceso evolutivo. La colección es un lugar de encuentro entre el artista y su producción con el visitante y el mundo exterior. Al abrir ese espacio intentamos relacionar un arte de escasa visibilidad en nuestro medio con el público. Al comunicarlos brindamos uno de los instrumentos posibles para que esos creadores y su realización formen parte de la memoria colectiva y de la herencia cultural de este país. **ARTE:01**

“Dinero del caos”

Arte:01 invitó al economista Carlos Casacuberta a reflexionar sobre el tema que nos ocupa en este número. Es docente e investigador del Departamento de Economía de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República Oriental del Uruguay.



Análisis

Carlos Casacuberta

Recientemente han surgido algunos nuevos análisis económicos de los distintos mercados alrededor de la actividad artística ¹. En este artículo se busca presentar y comentar algunas ideas sobre las características de dichos mercados y de los incentivos de quienes actúan en ellos. Para definir un mercado brevemente, se trata de un conjunto de personas que se dividen en dos grupos con objetivos diferentes: algunos de ellos desean vender algo, y otros lo quieren comprar. El objeto sobre el que recaen las transacciones define al mercado. Por lo general los análisis encuentran regularmente tres grupos de personas (u organizaciones) y dos mercados.

El primer grupo son los artistas mismos, incluyendo tanto a los creadores iniciales, que producen un objeto artístico u obra, como a los intérpretes que las ponen en escena. A veces se ha mostrado (con ingenio) al artista como un empresario interesado en el lucro puro ². Si bien algunos movimientos estéticos tuvieron en el centro de su enunciado la relación entre arte y comercio, y muchos artistas han sido astutos comerciantes de su obra, presentar a los artistas como ávidos buscadores de ganancias monetarias no es demasiado razonable. Al mismo tiempo, los artistas no se comportan en el mercado de trabajo de un modo diferente al de los demás individuos. Tienen habilidades específicas, igual que un futbolista o un neurocirujano. Tienen un interés crucial por su producto y sus características (*arte por el arte*) que impide (al menos a veces) que éstas se vuelvan objeto de negociación, como cualquier trabajador que ofrezca un producto diferenciado, y su éxito profesional e identidad personal van unidos a la originalidad de sus atributos. Derivan satisfacción de la realización misma de su actividad artística más allá de sus resultados o su aceptación, y su motivación tiene un componente fundamental interno (*amor al arte*), que les hace aceptar remuneraciones más bajas de las que obtendrían en otro lugar, pero esta característica también es compartida con otras profesiones.

El segundo grupo son las organizaciones de producción y distribución de los bienes y servicios que incorporan o son vehículo de las obras o sus representaciones. Casi sin excepción, los artistas no encuentran directamente a su público, sino que pasan por alguna forma de *puerta de entrada*. Un autor necesita una editorial, el artista de grabación un sello discográfico, el intérprete un promotor de espectáculos, el artista visual una galería, etc. Las puertas de entrada tienen *porteros*. Es posible que el deseo de apoyar o difundir el arte esté presente en ellos, pero a la vez tienen ánimo de lucro, y demandan un objeto que debe ser deseado por el público y reportarles una ganancia. Además, existen los arreglos que surgen cuando los gobiernos entienden que deben volcar recursos de la sociedad a la producción de bienes artísticos o culturales, de manera que instituciones públicas compran obra o servicios de artistas y ofrecen bienes o servicios culturales en forma gratuita o parcialmente subsidiada a la población. Las reglas de selección y los objetivos son diferentes en este ámbito, pero hay también una demanda de producción de los artistas, derivada de estos objetivos. Adicionalmente, los altos costos fijos que tiene producir algunos bienes creativos, llevan muchas veces a que la producción sea emprendida por organizaciones sin fines de lucro con el soporte de donaciones. El mercado que se integra entre los artistas y las puertas de entrada se puede llamar el mercado primario. El tercer grupo en los mercados artísticos es el público. Los consumidores revelan su disposición a pagar, cerrando el proceso que pone precio a los bienes o servicios que incluyen arte. Esta disposición a pagar viene de sus ingresos, y de los procesos por los cuales se forman sus gustos y preferencias (los mercados de arte crecen en un país junto con los niveles de ingresos y los niveles educativos). El consumo de bienes creativos está sujeto a fluctuaciones de los gustos, que se forman en procesos colectivos (en una conversación casual, puede decir más un breve comentario sobre las películas que se han visto o la música que se

¹ Ver Richard Caves, *Creative industries*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

² Por ejemplo, William Grampp, *Pricing the priceless*, New York, Basic Books, 1989.

escucha que todo un relato autobiográfico). A su vez existen consumidores de diversos tipos, desde los "entusiastas" más informados hasta los "casuales" menos exigentes. Los costos de informarse pueden producir comportamientos de manada, y también dan un lugar a los críticos (corrompibles o no) que ayudan a elegir entre la infinita variedad. El mercado que se forma entre las puertas de entrada y el público se podría llamar el mercado final.

¿Qué tienen los mercados artísticos que los diferencia de los demás? Quizás su principal propiedad, y la que moldea más su personalidad sea la *incertidumbre*. Nadie sabe cómo va a funcionar una película, o un disco, o una novela antes de que todos los costos se encuentren ya completamente hundidos en el proyecto. Muchos mercados son predecibles en las cantidades, los precios y las características que se consideran deseables en los bienes o servicios. Por el contrario, la demanda de los bienes y servicios de las *industrias creativas* (desde el diseño de modas a los videojuegos), está basada en la originalidad e impredecibilidad de sus características. *Nadie sabe*. Además, en los mercados artísticos por lo general no se consume un poquito de todo. Por el contrario, hay una tendencia a que pocos productos o artistas concentren gran parte de la participación en el consumo total. Los mercados del arte producen *estrellas*. La responsabilidad es doble: por un lado está el público, que no acepta sustituir cinco conciertos de violinistas ordinarios por uno de Menuhin; por el otro, la tecnología, que permite reproducir a bajo costo la actuación o el soporte de la obra y atender a públicos grandes sin que el costo impida la actividad a gran escala. Este marco genera relaciones particulares entre los porteros y los artistas, comenzando por el desacuerdo entre la valuación que los primeros realizan de la obra, basada en la (imposible de predecir) valoración que realizará el público, y según la cual el dinero abandonará su bolsillo, y la que los artistas realizan desde el punto de vista estético del arte por el arte.

Existe una baja proporción entre los artistas que logran una vida profesional sostenible y los que entran en ella, así como un alto número de aspirantes a artistas profesionales que no pasa de las "puertas de entrada" y no llega al mercado final. En este contexto los porteros tienen una función de búsqueda y selección de artistas. Aunque abundan las anécdotas sobre su incapacidad de evaluación, tienen la desventaja de que siempre son un relato *a posteriori*. La incertidumbre también condiciona el tipo de contratos que se realizan. Los porteros querrán opciones de publicar o no publicar, exhibir o no exhibir, etc. Habrá transferencias de los riesgos de una a otra parte según se pacten las modalidades de remuneración y las opciones de control del producto, y nuevas zonas de fricción y negociación. Además, los porteros deberán coordinar el esfuerzo de los artistas con los de otros agentes cuya motivación no es artística, producir los bienes y servicios culturales, distribuirlos y venderlos en escalas que dependen del tipo de actividad. Es difícil producir un criterio para determinar si

están funcionando bien, eficientemente, asignando de manera razonable los productos u obras artísticas a quienes están dispuestos a pagar por ellas, y si en el proceso los artistas reciben una remuneración acorde a su contribución creativa.

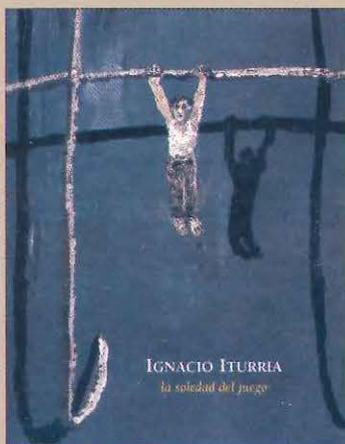
Otro grupo de relaciones potencialmente complicadas surge en el mercado final, de la interacción del gusto del público con la oferta de bienes y servicios que incluyen arte. En el fondo la demanda final decide con sus gustos y preferencias el destino de las obras, que determina cuál artista está destinado a permanecer. La mayoría del arte está destinado a morir, preservándose una ínfima parte de las obras que se producen, y quien así lo decide es una masa anónima votando con sus bolsillos. No es sencillo definir quién debería idealmente tener el poder de decisión. Ya sea que estuviera al artista, el crítico o el burócrata inspirado -aún si no hubiera corrupción- en este difícil lugar, habría problemas de credibilidad y de sesgo, y sería virtualmente imposible definir con base en qué criterios elegiría. ¿En qué medida hay una pérdida social si se deja morir arte fuera del circuito del arte profesional? Los ejemplos abundan de artistas que no vendieron obra en vida y que fueron apreciados por el gusto de masas cuarenta años más tarde. Preservarlo todo es una opción interesante pero ubicada en el terreno de la locura. El lugar de un artista en el gusto futuro es siempre impredecible. El valor al que se remata la obra de Van Gogh hoy no dice nada sobre lo que correspondió hacer cuando vivía y producía, y debemos su sobrevivencia al azar.

A pesar de las frustraciones y conflictos en sus contactos con los mercados, los artistas siguen participando de las transacciones que éstos les proponen. La respuesta a la pregunta de qué está buscando un artista debería comprender la posibilidad de explicar también esto. Según Virginia Woolf, un artista necesita solamente un cuarto que sea suyo.

El mercado primario del arte no produce un equilibrio. Para recibir los ingresos de un artista profesional que ha traspuesto alguna de las puertas, sean los que sean, siempre hay una fila de artistas deseosos de serlo, dispuestos a entrar al mercado. Los trabajos no artísticos financian la realización de la actividad artística y, al lado de quienes logran establecerse como artistas profesionales, muchos otros buscarán medios diferentes para llevar el pan a la mesa. Mientras tanto, los artistas no son todos de medio tiempo, los mercados les ofrecen remuneraciones, y la demanda de las obras puede hacer vivir (a un cierto número) de la actividad artística.

Después de los muchos asaltos del siglo XX sobre la condición de obra de arte y la de artista, que amenazaron la división misma de las personas entre artistas y público, parece que estos dos papeles en la obra nos seguirán acompañando, y la interacción cotidiana de los artistas con sus mercados y algunas de sus características más permanentes continuará generando todas sus tensiones y posibilidades.

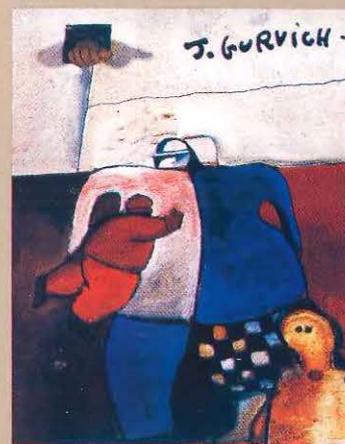
notas/comentarios



Ignacio Iturria
La soledad del juego

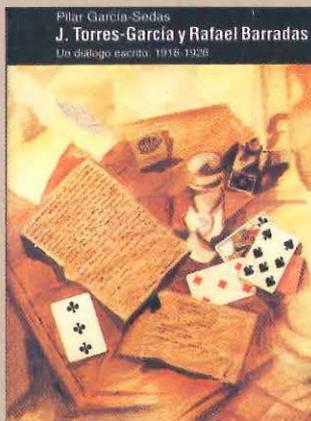
“Aproximarse a la obra de Ignacio Iturria conlleva, inevitablemente a enfrentarse a lo que ha sido la propia evolución del arte durante las últimas décadas, un arte que se articula tomando como referencia el juego de encuentros y desencuentros que se establecen entre el artista y su entorno más cercano, o lo que es lo mismo entre el arte y la vida”

Consuelo Ciscar Casabán



Jose Gurvich
“Un canto a la vida”
De Alicia Haber

En su segundo libro dedicado a la obra y a la vida de José Gurvich, Alicia Haber en su doble condición de historiadora y crítica de arte nos acerca a la personalidad y a la obra de uno de los artistas más originales del Uruguay. La visión de un artista que abrazó la estética y la teoría del Universalismo Constructivo, pero que le supo imprimir un sello particular y distintivo.



J. Torres García y Rafael Barradas
Un diálogo escrito:
1918 - 1928
De Pilar García - Sedas

La autora comenta en este volumen las cartas conservadas entre dos pintores uruguayos, Joaquín Torres García y Rafael Barradas, que compartieron diez años de amistad y que vivieron en Barcelona el nacimiento de la vanguardia artística.



**LIBERTAD
LIBROS
CASA DE ARTE**

Libertad 2433 tel. / Fax. 711 34 60 / Montevideo

Dese un gusto.

Cava Privada, primer Club de Vinos de Uruguay, fue fundado en 1995. Usted recibe una vez por mes una caja con 6 botellas de vino exclusivo y cada dos meses la Revista del Club. Además actividades para los socios como visitas a bodegas, cursos de degustación, cenas temáticas, viajes en grupo. *Dese un gusto, sea socio.*



*para suscriptores de Arre00.

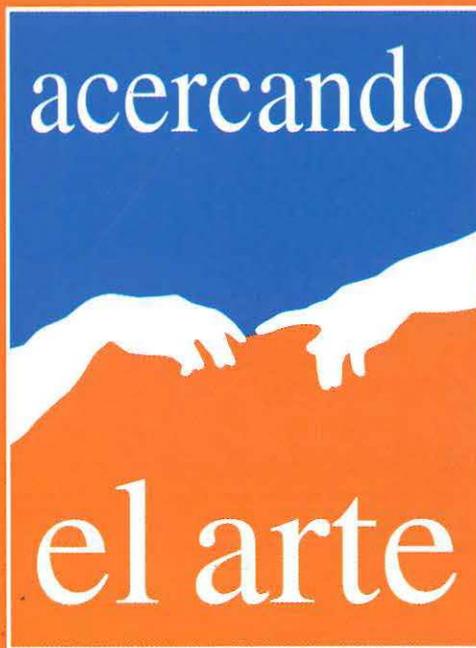


Si usted se afilia antes del 15 de noviembre a nuestro Club de Vinos, le obsequiamos su primer **caja con 6 botellas** de vinos exclusivos.



Miembro de
International Wine Clubs Association

Francisco Llambí 1364. Tel. y Fax: 707 91 22*. cavapri@adinet.com.uy



9ª EDICIÓN
6 de Noviembre al 2 de Diciembre

www.montevideoshopping.com.uy

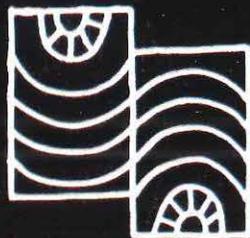
El arte nacional está en Tu segunda casa.

Por noveno año consecutivo vuelve a Montevideo Shopping, "Acercando el Arte a la Gente". Una muestra excepcional de 30 renombrados artistas uruguayos.

ORGANIZAN



INVITAN



**MOLINO
DE PEREZ**

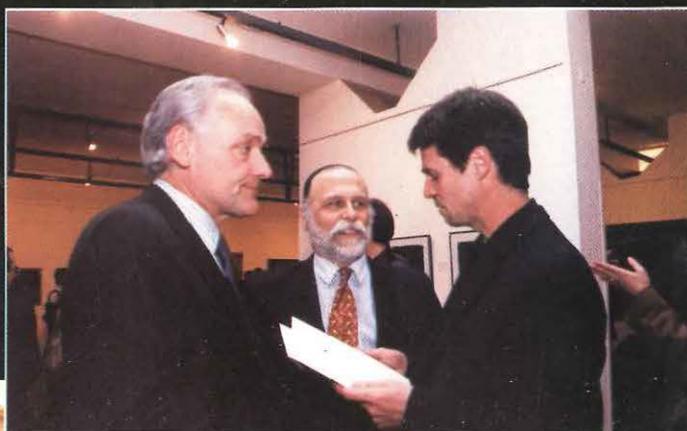
club de arte

Tel.: 619 8506 - 7070058

MARAVILLOSO ARTE

MUNDO DEL

Ministro de Educación y Cultura Dr. Antonio Mercader,
Jorge Abbondanza, Pablo Uribe /
Salón Nacional



Carlos Guinovart, Ministro de Educación y Cultura
Dr. Antonio Mercader, Osvaldo Cibils / Salón Nacional.



Cecilia Mattos, Walter Cancela, Angel Kalemberg /
Salón Nacional.



Enrique Aguerre, Rodrigo Fló, Manuel Neves /
Lezlan Keplost



Ministro de Transporte y Obras Públicas
Ing. Lucio Cáceres, Cecilia Vignolo / Salón Nacional.



Profesor Nelson di Maggio, Agregado Cultural de la Embajada
de España Javier Crassó, Directora de Exposiciones del ICI
Patricia Bentancur, Pablo Gutiérrez / Arte Injuve,
Colección Engelman Ost.



Marta Kohen, Clara Engelman / Lezlan Keplost



Tomás Lowy, Virginia Patrone, Alvaro Pempers / Lezlan Keplost



Nora Kimelman, Mariví Ugolino, Clara Engelman, Margaret White / Exposición de Margaret White, Molino de Pérez.



Osvaldo Cibils, Gustavo Tabares, Margaret White, Enrique Aguerre / Exposición de Margaret White, Molino de Pérez.



Silvia Listur, Margaret White, Samantha Navarro / Exposición de Margaret White, Molino de Pérez.



Único en su especie.



Schweppes y el diseño de la botella son marcas registradas de Anheuser-Busch, Inc. © 2000. Todos los derechos reservados.

Reseñas

“SINAQUI” ALICIA UBILLA

Cabildo de Montevideo

La instalación de Alicia Ubilla toma propone un recorrido delineado por varias señales a través de las tres salas del Cabildo. Cintas de papel en el piso marcan un adentro y un afuera. En ese trayecto hay objetos que pertenecen



a la iconografía que habitualmente maneja la artista: lo periférico, lo marginado, el ser mujer, lo pequeño. Un ritual obsesivo con múltiples lecturas asociadas a la numerología y a las matemáticas. La magia de la obra de Ubilla se vuelve a ver en esta muestra donde todo está perfectamente iluminado. (Iluminación de Alicia Ubilla y Cristina Casabó).

Fame

Subte Municipal

Artistas muy jóvenes y no tanto convocados por Santiago Tavella. Obras aparentemente menores con respecto a lo que el público demanda como “obras”. ¿Neo-kitsh o pop? Las propuestas : la de Andrés Cardoso que produce unas carátulas de los libros pedagógicos para niños - “Teo”- intervenidos con su imagen fotográfica en situaciones de asalto a espacios culturales (museos, colecciones etc.), y la de Juan Burgos con una evolución de su propuesta más barroca y desarrollando la obra en el espacio con nuevos elementos. Adelantar (Antar de “Atlético” colectivo mejicano y Adela Casacuberta) plantean una ficticia publicidad del ser “cool”. El Movimiento Sexy (Julia Castagno, Paula Delgado, Martín Sastre, Daniel Umpiérrez y Federico Aguirre) continúa trabajando fuera de la metáfora, pero el guión curatorial no los contempla.

SALON NACIONAL

Museo Nacional de Arte Visuales

Después de 17 años se realizó nuevamente el Salón Nacional, con propuestas de todas las áreas y disciplinas. El llamado de las bases sugería que en la selección y premiación se contemplarían propuestas como proyectos, videos o cd rom. No fue así. No hubo ningún premio importante para esas categorías.

El montaje de la sala de arriba es correcto. Lo que se puede ver abajo es caótico y evidentemente el público que quiera hacer una lectura correcta del panorama artístico uruguayo, va a verse frustrado. Para más confusión en esta sala dejaron versiones de la Carlota de Blanes pertenecientes al acervo. El excelente envío de Uribe, manipulación sobre cuadros de J. M. Blanes, fue el ganador del Gran Premio. Es muy confusa la intervención que se le hace a la obra con la incorporación al montaje de cuatro gauchos de Blanes, transformando así, el envío en un homenaje a Blanes en el centenario de su muerte.

OBJETO DE CULTO ARTE VS. SACRO

Molino de Pérez

Artistas jóvenes que con singulares propuestas integran el ciclo temático “El cuerpo y el Poder”. En esta muestra la temática



esta vinculada a la religión como metáfora de los medios masivos de comunicación o específicamente al candomblé. Angela López realiza un video en el que se ve una incorporación del Orixá Bará. Sergio Porro toma los teletubbies y a Mc Donald como nueva religión u objeto de culto y Andrés Cardoso realiza una serie de objetos de plomo donde conviven juguetitos de plástico de merchandising. Jacqueline Lacasa pinta grandes telas donde la impronta pulsional es una huella que finalmente se materializa en cuadro. Propuestas nuevas de jóvenes artistas en el Molino de Pérez.

“AUTHENTIC FICTION”

Xavier Rovira
Sala Chica Subte Municipal
Enlace MVD 01

Un nuevo recorrido, esta vez interactivo del artista catalán Xavier Rovira: el espacio público y la ciudad. El mouse nos da la posibilidad de explorar las imágenes proyectadas a través de sonidos. A un lado de la instalación, CD players donde el espectador escucha a arquitectos, diseñadores gráficos y artistas respondiendo a preguntas sobre el arte y los medios hechas por el autor. Se plantea un recorrido diferente que es auditivo, y nos acerca a la memoria de lo cotidiano, natural y urbano. La muestra integra el Festival Internacional de Invierno de danza, teatro y multimedia.



CARLOS BAREA Molino de Pérez

Nueva serie del artista donde despliega la sabiduría de su trazo único, y sintetiza ideas acerca de paisajes de la memoria colectiva uruguaya. “La meseta” es un hito importante en el curso de su prolífica carrera, una mancha que hace ver una estatua de Artigas entre neblinas. “La nueva Troya” un maletín transparente (motivo que había utilizado Barea en su muestra del Goethe) que deja ver un caballo de Troya que viaja con la etiqueta de equipaje de Carlos Barea a Barcelona. El montaje se solucionó de forma muy inteligente, el medio de la sala está atravesado por una superficie horizontal donde se instalaron los dibujos de trazo negro, muros de ladrillos de extrañas formas, laberínticos o arquitectónicamente imposibles.



“DIALOGOS”

Museo Juan Zorrilla de San Martín

Primera muestra de la renovada sala de exposiciones del Museo del poeta. Alicia Haber diseña un guión curatorial en el que los artistas dialogan con maestros de nuestro pasado reciente.

Carlos Musso (Federico Saéz), demuestra una vez más su habilidad para pintar, manchar y resolver su obra sin caer en manierismos e ilustraciones. Nelson Ramos (Cúneo), otro de los puntos altos, Nelson Ramos realizó una caja donde lleva una luna a la tercera dimensión: rancho, luna, pájaros, con la destreza y sabiduría de un maestro. Ana Salcovsky (Barcala); Virginia Patrone (Petrona Viera), Clever Lara (Gurvich), Ignacio Iturria (Barradas) conforman el resto de la muestra.

Ernesto Vila dialoga con De Simone y es el único de los artistas que no metaforiza sobre la obra del maestro. Vila juega otra vez con la memoria. De Simone es un signo en su iconografía y el retrato del maestro convive con una chapita de Salus aplastada, recogida de la calle, o una botella de plástico incrustada en el espumaplast, material que el artista utiliza reiteradamente en sus últimas obras. La muestra cuenta con una muy buena producción y catálogo.

NORA KIMELMAN

Restaurante del Molino de Pérez

Nueva serie de la escultora, en este caso maderas encontradas de barcos viejos, con las cuales estructura formas relacionadas al tema marítimo. La autora mantuvo el color y las formas de las piezas encontradas. Trabajó esta serie exclusivamente para el lugar tomando en cuenta las paredes de piedra de la sala. Una pieza montada como móvil desde el techo, en el centro de la sala cierra un recorrido visual contundente.

BLANES DIVIDIDO 4

Museo Municipal Juan Manuel Blanes

Lacy Duarte, Rodrigo Fló y Ernesto Vila en una propuesta curatorial de Clío Bugel. El símbolo de la idiosincrasia uruguaya, el pintor de la Patria, Juan Manuel Blanes es revisado por las visiones de estos cuatro creadores. Lacy Duarte interviene la sala Blanes con unas trampas, las que se usan para cazar animales en el campo, donde habita un libro de la historia nacional. Rodrigo Fló jugó con la idea de un Blanes-fantasma que observa instalado desde el lugar de reunión, las discusiones curatoriales. Vila interviene la sala con pequeños objetos de síntesis y simpleza poética. Lo más destacado es la carta que le escribe a Blanes, donde lo acusa, desde lo ético, ideológico, pictórico y humano. Blanes es la Historia que esta escrita. La oficial. Vila desde una postura crítica despliega toda su capacidad poética nuevamente. Clío Bugel conjuga las tres propuestas y con autonomía en los textos, asocia y despliega ideas y referencias.



FELIPE SECCO OBRA RECIENTE

Restaurante del Molino de Pérez

Ultimas obras del artista en la que se destaca una figura recortada en madera laqueada que convive muy bien con la textura de la pared de piedra del restaurante. En otra serie en blanco y negro no aparece la clásica relación de la pintura figura fondo. Gráfico por excelencia, lleva al campo de la pintura la frontera entre el diseño y lo decorativo.

CECILIA MATTOS

Instituto Goethe

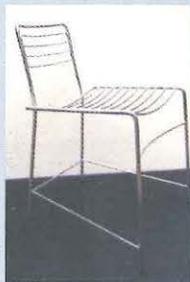
"Mi diario". Plantea un recorrido por la memoria femenina con objetos coleccionados de fuerte carga simbólica. Pequeños libros, biblias, medallitas religiosas, exvotos, atados, pegados y cubiertos de nylon protector. Itinerarios varios donde C.M. en forma más íntima y pequeña, descubre rituales del procesar el recuerdo de la infancia, celebrar las pérdidas, elaborar los duelos. El catálogo de la muestra (excelente el diseño de Bettina Díaz) contiene además de las fotos de la obra, textos de la artista que acompañan la nomenclatura iconográfica.



TEMPERATURA INTERIOR

Fundación Buquebús

Muestra de muebles organizada por el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura. Gran parte de estas piezas fueron exhibidas en la Bial Internacional de Diseño 2000 en Saint-Etienne, Francia el año pasado. La muestra incluye además una selección de piezas de equipamiento realizadas por "maestros" de la arquitectura: Villamejor, Cravotto, Bonet, Arbeleche, etc. Entre los nuevos diseñadores, piezas de equipamiento para preescolares de Abdala, Parodi y Piperno; las piezas de Rossana Iacovazzo, Mónica Nieto, Alvaro Farina, Franco Comerci, entre otros. Un buen montaje, más despojado en el sector de los maestros y una sala que se presta para este tipo de muestras. Un recorrido en el que sentimos la tensión entre la pieza única y el diseño industrial. La preocupación por el control de los detalles y la coherencia en el tratado de las diferentes escalas es una constante en la obra de todos estos arquitectos-diseñadores.



ALVARO PEMPER

Club de Arte /
Molino de Pérez

Pemper pertenece la generación de los 80's, sus primeras obras se vieron en 1986, y desde ese momento logró notoriedad gracias a la exaltación del color y de su peculiar forma de dibujar. El desnudo femenino, las historias y mitos que relacionan la presencia de la mujer (Leda, Salomé, Venus, Danae entre otras) siguen siendo su objetivo. La nueva serie de las contorsionistas presenta posiciones insólitas e imposibles de los cuerpos, la voluptuosidad exaltada en instancias de sumo erotismo. Objetivación del cuerpo femenino en una mirada distante y voyeurística. Un gran dominio de la línea en una composición que lleva al límite la frialdad heredada de la Secesión Vienesa.



TERRITORIO BAMBI/FAC

Colección Engelman Ost

Un territorio donde los artistas ponen a prueba ideas y concepciones del objeto de arte, desde ópticas u objetos diversos: internet, cdrom, digitalización, video, sound art y fotografía. La muestra se realiza bajo tres factores: desterritorialización, velocidad y no contenido. Alejandro Alberti, Atlético (México), Innova, KPS, Brian Mackern, Blanca Montelvo, Juliana Rosales, Alejandro Sequeira, Carolina Sobrino. El sitio web es www.harto.com.mx/territoriobambi. La muestra es auspiciada por Philips y Centromac.



MARGARET WHYTE - SOLANGE ESCOSTEGUY

Molino de Pérez - El cuerpo y sus límites

El reflejo de lo ocultamente pintado, el backstage del hecho pictórico son instancias que Margaret Whyte revela en esta exhibición. Aquí se genera un juego entre lo aparente y lo concreto, las manchas, el color, imágenes ocultas que podrían asociarse a la memoria más reciente del Uruguay. Backlights como monolitos. Rostros desdibujados por la luz que se entremezclan con las manchas de color reafirmando por un lado la capacidad real de la mente humana de abstraer y por otro el hecho de que nada de lo aparentemente abstracto está alejado de lo que realmente vemos.

Solange Escosteguy desde 1966 viene realizando objetos donde la forma y el color son tópicos que traducen sus ideas acerca de las diferentes interferencias en el espacio. Las piezas presentadas tienen un carácter extraño, son piezas entre vegetales y zoomórficas como surgidas de la naturaleza o de paisajes interiores. La muestra también compone unas piezas de tela de chiffon de seda pintados con cera guta y tintas y tienen un carácter más funcional. Telas diseñadas para ser exhibidas sobre el cuerpo.

ARTE INJUVE - AECI

Colección
Engelman Ost

La exposición organizada por la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional reúne las obras de María Cañas y Juan Francisco Romero, Fernando Renes y Adriá Juliá. Los primeros, dúo que trabaja en video, presentan "Canal Retina", montaje de imágenes prediseñadas de la TV y música electrónica. Un recorrido por la iconografía contemporánea donde conviven Bruce Lee con diálogos de programas de televisión. Fernando Renes presenta una serie de cuarenta acuarelas donde plasma lo que piensa, lo que ve, de forma muy fresca acompañando los dibujos de irónicos textos. Adriá Juliá presenta cuatro fotografías "Urban Cowboys" que investiga la mitología del hombre de negocios y el vaquero como alter ego. Obras con soportes no tradicionales, que favorecen la contaminación entre temas y técnicas.



pp  → 
 dc  → 
 gt  → 
 ac  → 
 inn  → 
 jv  → 
 ash  → 
 col  → 

galería

LEZLAN KEPLOST

isla de flores 1931 • 400 29 08 • ociblle@internet.com.uy LK©

María Minetti

ESCULTORA



SILVESTRE BLANCO 2502 / C.P. 11300
MONTEVIDEO URUGUAY

²¹ **Embratel**

SOLANGE ESCOSTEGUY

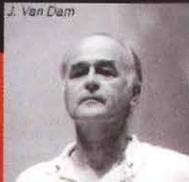
Diciembre / Enero
Museu de Belas Artes
Rio de Janeiro

Molino de Pérez
Setiembre / Octubre

"Inferencia". Papel Maché y Acrílico. 2001.



J. Van Dam



M. Bejart



Cello Academy



J.Y. Thibaudet



Nelson Freire



FUNDACION MOZARTEUM DEL URUGUAY

Espectáculos

Desde 1998, la Fundación Mozarteum del Uruguay presenta una excelente cartelera de espectáculos, en que renombrados artistas nacionales y extranjeros interpretan su arte tanto en Montevideo como en el Interior del país. De esta manera nos deslumbraron José Van Dam, Jean-Yves Thibaudet, Cello Academy, Rosa Torres-Pardo, Raquel Pierotti, Nelson Freire, y el ballet de Maurice Béjart, entre muchos otros. Uniendo el país con sus espectáculos, el Mozarteum realiza una importante actividad de conciertos de primer nivel en ciudades como Rivera, Tacuarembó, San José, Colonia Suiza, Colonia del Sacramento, Canelones, Montevideo, Maldonado, y también Punta del Este, obteniendo una gran respuesta del público, quien además ofrece su más cálida bienvenida a los artistas extranjeros.

Master Classes

Seguirá siendo premisa fundamental del Mozarteum del Uruguay ofrecer a nuestros estudiantes y Amigos Clases Magistrales a cargo de los grandes artistas que visitan el Uruguay.

Concursos y becas

Periódicamente, la Fundación Mozarteum del Uruguay organiza Concursos para el otorgamiento de becas de estudio a nuestros jóvenes más talentosos.

Sea un Amigo del Mozarteum!!

Sea Ud. también un impulsor de la Cultura Musical en el Uruguay!!! Acérquese al Mozarteum, participe con un pequeño débito mensual en su tarjeta MasterCard y disfrute de las múltiples actividades culturales que nuestra Institución tiene para ofrecerle. Obtenga importantes descuentos en la compra de entradas, Cds, libros, y reciba invitaciones a nuestros Conciertos, Master Classes y Concursos.



Diseño: Federico García Barrié

Tel: 908 1022 / 6247
Juncal 1384 - Montevideo

www.mozarteum.net
mozarteum@netgate.com.uy

ALBERTO ROSSINI

arossini@adinet.com.uy / 099 697927 / 25 de Mayo 477 esc.39

GRÁFICA STANDS GRABADOS LASER PLOTEO



Servicios Personalizados de cadeteria
Mensajería / Moto Flet / Delivery / Cobranzas

Tel: 099 - 214 196

AGUEDA DICANCRO en el Museo Zorrilla



La **Comisión de Amigos del Museo Zorrilla y Editorial DobleEmme**,
invitan a Ud(s) a la exposición de **Agueda Dicancro**.

Curaduría: Prof. Alicia Haber

Producción General

EDITORIAL
DobleEmme

Museo Juan Zorrilla de San Martín (calle Zorrilla de San Martín 96)
La muestra permanecerá abierta de martes a domingo en el horario de 14:00 a 21:00 hs.

Acérquese al arte...

LIBROS CON FOTOGRAFÍAS A TODO COLOR

DobleEmme



Carmelo de Arzadun

"Obras inéditas de la década del 30"

Ediciones Galería Latina.
Ejemplares de 64 páginas.
Fotografía color.
Textos de Jorge Abbondanza
en español, inglés y francés.

\$ 300

Edición de lujo **\$ 600**



Dumas Oroño

"Libro homenaje a Dumas Oroño"

Ediciones AS.
Ejemplares de 192 páginas
numerados del 001 al 1000.
Textos de Daniel Gil,
Tatiana Oroño, Gabriel Peluffo
Linari, Roberto
De Espada y Olga Larnaudie.
En español.

\$ 700

Edición de lujo **\$ 900**



Hacienda Casas

Crónica de la construcción privada en el Uruguay

Editor Graziano Pascale.
Editorial DobleEmme.
Ejemplares de 144 páginas
con excelente fotografía.
Con el auspicio de APPCU.
Prólogo del Arq. Mariano Arana.
Textos de Marcello Figueredo.
En español.

\$ 700



Hilda López

"Con nuestra gente"
Homenaje a Hilda López.

Curaduría de Olga Larnaudie
para APEU Artistas Visuales.
Editorial DobleEmme. Edición
de 56 páginas con fotografías
color. Textos de Jorge
Abbondanza y Olga Larnaudie.
En español.

\$ 100

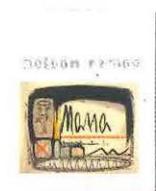


Julio Alpy

Retrospectiva

Editorial DobleEmme.
Edición de 104 páginas
Con curaduría
de Cecilia de Torres.
Prólogo del Arq. Mariano Arana.
Introducción del
Arq. Rafael Lorente
Textos de Alicia Haber,
Cecilia de Torres y Ronald Christ.
En español.

\$ 380



Nelson Ramos

"Tres décadas fundacionales"

Exposición realizada
simultáneamente en el Museo
Torres García y Sala Del Paseo
a partir de propuesta curatorial
de Alfredo Torres.
Octubre de 2001.
Editorial DobleEmme.
Edición de 60 páginas sobre
papel especial Teton Tiara.
Textos de Olga Larnaudie y
Alfredo Torres. En español.

\$ 200

Edición de lujo **\$ 1000**



Hogue

Los Elegidos I.
Caricatura Política.

Editorial DobleEmme.
Edición con tapas cartoné
de 88 páginas.
Productor asociado:
Lic. Diego Silva Pintos.
Prólogo de César Aguiar.
En español.

\$ 250

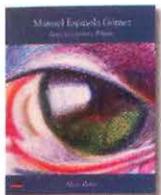


Agueda Dicancro

En el Museo Zorrilla.

Octubre de 2001.
Curaduría de Alicia Haber.
Editorial DobleEmme. Edición
de 64 páginas con magnífica
fotografía de obra de
C. Agenscheidi L. con efecto
de barniz u.v.
Prólogo de Julio María
Sanguinetti.
Textos de Alicia Haber y
entrevista de Alba Platero. En
español.

\$ 100



Manuel Espínola Gómez
"Entre la Entraña y el Límite"

Retrospectiva en tres exposiciones durante el año 2000. Editorial DobleEmme. Edición de 128 páginas con genial fotografía de Diego Velazco - Dominó. Prólogo del Arq. Mariano Arana. Introducción de Jorge Abbondanza. Textos de Alicia Haber y Santiago Tavella. En español.

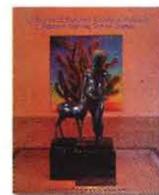
\$ 380



Diálogos

Propuesta curatorial de Alicia Haber. Museo Zorrilla. Julio 2001. Ignacio Iturria, Clever Lara, Carlos Musso, Virginia Patrone, Nelson Ramos, Ana Salcovsky y Ernesto Vila. Editorial DobleEmme. Edición de 64 páginas a todo color con fotografía de obra de C. Angenscheidt L. Prólogo del Arq. Mariano Arana. Textos de Alicia Haber. En español.

\$ 200



Nicolás García Urriburu
Colección de Pintura y Escultura Nacional.

Donación Nicolás García Urriburu. Cuartel de Dragones de Maldonado. Editorial DobleEmme. Edición de 116 páginas. Fotografía de obra de Ignacio Naón. Textos de Julio María Sanguinetti, Nicolás García Urriburu y Joaquín Molina. En español.

\$ 840

Edición de lujo **\$1000**

LIBROS - CATÁLOGOS



El Ejercicio de la Memoria

Instalaciones de Cecilia Mattos, Ignacio Iturria, Ernesto Vila, Pablo Uribe, Pablo Conde, Lacy Duarte, Cristina Casabó y Nelson Ramos. Editorial DobleEmme. Edición de 48 páginas.

\$ 80



Fernando López Lage
Barras Paralelas

Centro Municipal de Exposiciones. Marzo - Abril 2001. Editorial DobleEmme. Edición de 32 páginas.

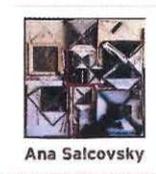
\$ 80



Interfaces/Update 2.0

Exposición de Arte Mediático. Encuentro de artistas uruguayos y alemanes en el Goethe Institut de Montevideo. Editorial DobleEmme. Edición de 40 páginas. Textos: Dra. Kristiane Zappel, Enrique Aguerre, Nelson Di Maggio y Alicia Haber. En español.

\$ 80

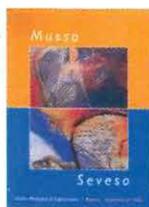


Ana Salcovsky

Ana Salcovsky

Envío a la III Bienal del Mercosur. Octubre 2001. Editorial DobleEmme. Edición de 24 páginas. Textos de Alfredo Torres y Agamenón Castrillón. En español.

\$ 80



Musso - Seveso

Carlos Musso y Carlos Seveso en el Centro Municipal de Exposiciones. Editorial DobleEmme. Edición de 32 páginas con fotografía de Guillermo Robles. Textos de Alicia Haber. En español.

\$ 80

Revista ARTE

Publicación de APEU Artistas Visuales. Director General: Fernando López Lage. Dirección Editorial: Teresa Puppo y Juliana Rosales. Dirección de Redacción: Gustavo Tabáres. Fotografía: Carolina Sobrino. Editorial DobleEmme. Publicación bimensual de 72 páginas color. En español.

\$ 100

EDITORIAL

DobleEmme

e-mail: mm@netgate.com.uy

precio Especial
APEU
 para socios

Hogue

Hogue, 20 % menos.

Disfrutá **Los Elegidos I**, el libro de caricatura política a sólo \$ 200. Sólo para nuestros socios y hasta el 20 de diciembre. Además, completando el cupón participás en el sorteo de una caricatura de Hogue, especialmente realizada para vos. Pasá por Editorial DobleEmme - Paseo de la Matriz, Of. 7 - y llevate el libro. De paso, depositás el cupón.



J.C. Gómez 1420 / Of. 7 - Tel. 915 44 26 / 915 06 18
 mm@netgate.com.uy

EDITORIAL
DobleEmme

Completá este CUPON y ganate una caricatura.

Nombre: _____

C.I.: _____

Dirección: _____

Teléfono: _____

e-mail: _____

Hogue

EDITORIAL
DobleEmme

El sorteo se realizará el 20/12/2001 a las 14.30 hs. en las oficinas de Editorial DobleEmme
 Sin obligación de compra. Podés retirar tu cupón en la Editorial, de lunes a viernes de 10 a 12 horas.



Subrayado

Jorge Traverso
Blanca Rodríguez



el canal
uruguayo

MOLINO DE PÉREZ APEU Artistas Visuales



exhibiciones
eventos
seminarios
conferencias
conciertos
gift shop
club de arte

Arq. Veltroni s/n y Rambla O'Higgins. Parque Baroffio, Malvín, Montevideo Uruguay
Tel.: (5982) 6198506 apeu@adinet.com.uy